

Міністерство освіти і науки України
Бердянський державний педагогічний університет
Факультет психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих
імені Івана Зязюна НАПН України
Відділ змісту і технологій педагогічної освіти
Львівський національний університет
імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв



МАТЕРІАЛИ

**І Всеукраїнської науково-практичної конференції
«МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРИ»**

3 - 4 червня 2021 року

м. Бердянськ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Факультет психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України
Відділ змісту і технологій педагогічної освіти
Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв

МАТЕРІАЛИ
I Всеукраїнської науково-практичної конференції
МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРИ

3–4 червня 2021 року

Бердянськ
БДПУ
2021

УДК 7+378.092-057.21:7](082)

М 65

**Мистецтво та мистецька освіта в сучасному
М 65 соціокультурному просторі** : матеріали I Всеукр. наук.-практ.
конф., (3–4 червня 2021 р., м. Бердянськ) / [упоряд.
М. М. Погребняк]. Полтава : Сімон, 2021. 228 с.

ISBN 978-617-7803-17-0

До збірника увійшли доповіді та повідомлення, в яких, відповідно до заявлених секцій розглядаються такі проблеми: «Теоретичні та історичні рефлексії міжкультурних зв'язків в контексті глобалізаційних процесів», «Професійна підготовка майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: новітні підходи та технології», «Формування художньо-творчої компетентності здобувачів освіти».

УДК 7+378.092-057.21:7](082)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Ліпич Вікторія Миколаївна – кандидатка педагогічних наук, доцентка, проректорка з науково-педагогічної роботи Бердянського державного педагогічного університету;

Коваль Людмила Вікторівна – докторка педагогічних наук, професорка, декан факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету;

Погребняк Марина Миколаївна – докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету;

Плахотнюк Олександр Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч естрадного мистецтва України, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Литвиненко Алла Іванівна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Мартиненко Олена Володимирівна – кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету.

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

*Рекомендовано до друку вченою радою Бердянського державного педагогічного університету
протокол №10 від 1 червня 2021 р.*

ISBN 978-617-7803-17-0

© Колектив авторів, 2021

© Сімон, 2021

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

БУРНАЗОВА В. В.

Формування виконавської компетентності в умовах сучасного ЗВО: стан, перспективи.....9

ЗІНИЧ О. В.

Пластична взаємодія музичного та хореографічного руху в мистецтві балету14

ЛИТВИНЕНКО А. І.

Культурологічна освіта і підготовка фахівця-культуролога: виклики сьогодення19

МАРТИНЕНКО О. В.

Упровадження регіонального компонента в зміст професійної підготовки здобувачів освіти хореографічного профілю23

ОМЕЛЬЧЕНКО А. І.

Педагогічний коучинг як інноваційна технологія професійно-особистісного розвитку вчителя музичного мистецтва29

ПЛАХОТНЮК О. А.

Міжкультурна комунікація засобами сучасного танцю34

ПОГРЕБНЯК М. М.

Рольова гра і 3D-технології як творчі методи балетмейстерів сучасного танцтеатру38

ПОЛЯНСЬКА Г. М.

Балетна творчість І. Стравінського як ілюстративний матеріал навчального курсу «Історія мистецтв»42

ТЕРЕШКО І. Г.

Пошукова експедиція в змісті навчальної дисципліни «Народознавство та хореографічний фольклор України»45

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

АНДРОЩУК Л. М.

Творчий доробок хореографічних колективів ЗВО України.....50

БУТЕНКО В.

Форми мультимедіа у творах балетмейстерів сучасного танцтеатру55

ГОРКОВЕНКО О. С.

Історія вітчизняної циркової акробатики: характеристика, персоналії, зразки58

ДРАЧ Т. Л.

Вплив бойових мистецтв на розвиток сучасної хореографії64

КОЗУБЕНКО М. О.

Особливості композиції народно-сценічного танцю Білорусі68

МАРФІЯН К. М.

Особливості творчого методу Павла Вірського.....71

МИКИТЮК К.

Формування творчого світогляду та особливості творчого методу Ігора Моїсеєва74

МИХАЙЛОВА О.

Методи контактної імпровізації як композиційні прийоми у творчості окремих балетмейстерів сучасного танцтеатру78

НАЙДЕНКО Т. О.

Актуальність системи виховання А. С. Макаренка в умовах сучасної кризи міжкультурних зв'язків у освіті82

ПАВЛЕНКО Р. В.
До проблеми теоретичних основ народно-сценічного танцю87

ПАВЛЕНКО Ю. С.
Історичний аспект конкурсного спортивного бального танцю91

СКИБА Ю. Ю.
Перформативно-хореографічне мистецтво як модус розвитку сучасного танцю97

ТОПОРКОВ Д. А.
Інтермедіальні властивості танцю101

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

БАРТАЯ М. М.
Здоров'язберігаючий аспект хореографічної роботи в умовах позашкільної освіти.....105

ЗАЕЦЬ С. С.
Хореотерапії в терапевтичному процесі з людьми з особливими потребами.....110

КАШУБА Ю. І.
Вольтижна акробатика: особливості та специфіка викладання у КМАЕЦМ117

КОСІНОВА О. М.
Слово як засіб літературно-художньої творчості в методиці удосконалення корпоративної культури майбутніх майстрів мистецької освіти120

ОРЕЛ Д. В.

Циркова гімнастика – повітряні ремені: специфіка жанру
та методика викладання сьогодення..... 124

ПОПОВА О. І., ПОПОВА Л. П.

Ігрові технології як засіб розвитку творчих здібностей
молодших школярів 128

СТЕПАНЮК К. І.

Організація самостійної роботи здобувачів першого рівня
вищої освіти з курсу «Методика музичного мистецтва в
початковій школі» 132

ТАРАНЕНКО Ю. П.

Підготовка майбутніх учителів хореографії до використання
українських народних ігор в освітньому процесі Нової
української школи 135

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

БАРБАШОВА І. А.

Підручковий інструментарій музичного сенсорного
розвитку молодших школярів.....140

БИКОВА О. В.

Формування творчого потенціалу майбутніх фахівців
хореографії засобами музично-ритмічної діяльності145

ГРИГОР'ЄВА В. В.

Зміст диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів
музичного мистецтва у системі професійного навчання..... 151

ЗУБАНЬ В. М.

Уроки гончарства як важливий аспект виховання художньо-естетичного смаку в учнів початкових класів колегіуму мистецтв у Опішні.....155

ЄГОРОВА-СКОБЕЛЄВА У. В.

Педагогічні умови формування професійно-ціннісних орієнтацій майбутніх учителів музики в процесі вокально-хорової підготовки.....160

КАЧЕРОВА О. Г.

Особливості творчого розвитку дітей з когнітивним розвитком164

КИРПА В. В.

Особливості національно-патріотичного виховання школярів на уроках хореографії.....169

КОСЕНКО П. Б.

Подібність інтонаційного змісту музичної фрази та слова як «ключ» до вирішення деяких задач інструментально-виконавської підготовки174

КРИВУНЬ Н. С.

Розвиток відчуття ритму на заняттях хореографії в позашкільній освіті (початковий рівень навчання)178

КУЛИК Д. А.

«Contemporary dance»: методика викладання та його виховний потенціал (на прикладі Смілянської міської школи мистецтв).....183

ЛИМАНСЬКА О. В., ЛЕІНА ВАН

До питання розвитку пластичності сценічного руху здобувачів вищої освіти спеціальності 024 Хореографія189

МАРКІНА В. В.	
Народно-сценічний танець в системі професійного розвитку студентів	192
РЕВЕНКО Н. В.	
Твори сучасних українських композиторів джазового напрямку у репертуарі учнів старших класів мистецьких шкіл.....	196
СЕМИЧОВА Н. О.	
Формування національного світогляду майбутніх учителів музичного мистецтва засобами народнопісенної культури	200
СЕРГІЄНКО С. М.	
Розвиток естетичних почуттів молодших школярів на уроках мистецтва.....	203
СИЗОНЕНКО В. А.	
Особливості навчання в дистанційному режимі в процесі вивчення бальної хореографії.....	207
СМАКОВСЬКИЙ Ю. В.	
Особливості фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в оркестровому класі.....	212
ТАРАНЕНКО Ю. П., ПАНЬКОВА А. М.	
Розвиток художньо-творчих здібностей студентів-хореографів у процесі вивчення дисципліни «Теорія і методика сучасного сценічного танцю»	215
ТКАЧЕНКО М. В.	
Ритміка як складник дисциплін хореографічного циклу в школах мистецтв.....	220
ФЛІМОНОВА Х.	
Упровадження змішаної системи хореографічного навчання в танцювальному колективі.....	224

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

УДК 378.091-057.21:78

В. В. БУРНАЗОВА, кандидатка педагогічних наук, доцентка, в.о. декана факультету психолого-педагогічної освіти і мистецтв Бердянського державного педагогічного університету

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ЗВО: СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ

Автором піднімається проблема поетапної інструментальної підготовки конкурентоздатних фахівців бакалаврського і магістерського рівнів вищої освіти предметної спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) БДПУ.

Ключові слова: виконавська компетентність, інструментальна підготовка, вчитель музичного мистецтва, стейкхолдери, ринок праці.

Підготовка фахівців освітньо-педагогічної галузі з предметної спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) сьогодні здійснюється у багатьох педагогічних ЗВО України. Історія підготовки вчителів музичного мистецтва у БДПУ сягає далекого 1959 року.

Сьогодні інструментальне виконавство на уроках музичного мистецтва у ЗЗСО нівелюється у зв'язку з впровадженням цифрових технологій. Саме тому, перед ЗВО одним із першочергових завдань є підготовка конкурентоспроможного фахівця, який професійно володіє музичним інструментом і популяризує «живе» виконання інструментальних творів серед підростаючого покоління.

Так, змістом ОПП Середня освіта (музичне мистецтво та англійська мова), за якою здійснюється підготовка конкурентоздатних фахівців бакалаврського рівня і яка розроблена робочою групою у складі НПП кафедр теорії та методики навчання мистецьких дисциплін, іноземних мов і методики викладання та впроваджена в освітній процес у відповідності сучасним тенденціям Нової української школи та Європейського освітнього простору передбачено поетапну інструментальну підготовку.

Поряд з підготовкою здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) здійснюється підготовка здобувачів і за другим (магістерським) рівнем вищої освіти за ОПП Середня освіта (музичне мистецтво та художня культура).

Основними цілями ОПП Середня освіта (музичне мистецтво та англійська мова) і ОПП Середня освіта (музичне мистецтво та художня культура) є створення педагогічних умов для якісної професійної підготовки висококваліфікованих, мобільних, конкурентоздатних учителів музичного мистецтва з високим рівнем професійної компетентності, інтелектуальної активності, англомовної комунікації, соціальної відповідальності, що ґрунтуються на кращих вітчизняних традиціях; майбутніх фахівців, готових до інноваційної педагогічної діяльності в закладах освіти.

Аналіз зазначених освітніх програм демонструє, що інструментальна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва здійснюється поетапно. Так, наприклад, освітні компоненти інструментального спрямування, як «Практикум інструментально-виконавської підготовки» до якого включено «Основний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», «Оркестровий клас», а також «Інструментознавство», «Практикум шкільного репертуару» викладаються впродовж трьох років і десяти місяців на першому етапі в процесі підготовки бакалавра й забезпечують підґрунтя для формування необхідних фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва.

На нашу думку, фахова компетентність освітнього компонента «Практикум інструментально-виконавської підготовки» до якого включено «Основний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», «Оркестровий клас», «Практикум шкільного репертуару» демонструє здатність до виконавської діяльності – інтерпретації вокальних і інструментальних творів, в тому числі і композиторів Північно-Східного регіону на регіональному, національному, європейському та глобалізаційному рівнях (фестивалі, конкурси, майстер-класи тощо). А ОК «Інструментознавство» має прояв у здатності випускника володіти комплексом знань музично-історичного, музично-теоретичного змісту про музичні інструменти та

системою практичних умінь і навичок інструментально-проектувальної діяльності, яка передбачає використання індивідуального композиційного мислення в процесі інструментування музичного твору для шкільного ансамблю (оркестру). Освітні компоненти «Виконавський практикум», «Виконавська майстерність», «Історія інструментально-виконавського мистецтва», «Теорія і методика викладання музичного інструменту», «Практикум за кваліфікацією», «Інтерпретація музичних творів» забезпечують інструментальну підготовку здобувачів другого рівня вищої освіти і викладаються на другому етапі впродовж одного року і чотирьох місяців.

Так, набуття фахових компетентностей з навчальних дисциплін «Виконавський практикум», «Виконавська майстерність» та «Практикум за кваліфікацією» у майбутнього фахівця передбачають прояв позитивного ставлення до інструментальної підготовки, здатності виконувати інструментальні музичні твори різних жанрів, стилів та епох на високохудожньому та технічно досконалому рівнях; готовності відтворювати художньо-образну та естетичну сутність музичного матеріалу у власній інтерпретаційній моделі вправності з використанням сучасних виконавсько-виражальних прийомів; у здатності артистично презентувати твори в умовах концертно-сценічного виконання.

Значно поглиблює теоретичну частину інструментальної підготовки майбутнього фахівця освітні компоненти «Історія інструментально-виконавського мистецтва» та «Інтерпретація музичних творів». Вони забезпечують формування фахових компетентностей, які мають прояв в готовності студента аналізувати жанр інструментального виконавства як форму музичної діяльності в співставленні «композитор – слухач»; розумінні основних стильових етапів розвитку академічного та джазового виконавства; осмисленні семантики музичної мови; здатності аналізувати сучасні тенденції розвитку вітчизняної та зарубіжної інструментальних виконавських шкіл для добору ефективних методів формування виконавської майстерності інструменталіста та реалізовувати набутий досвід у виконавській діяльності.

Також, згідно з вимогами освітньо-професійної програми підготовки магістра здобувачі вищої освіти мають демонструвати знання вимог професійного стандарту вищої освіти до особистості педагога-музиканта; термінологічного та понятійного апарату музичної педагогіки; сучасних тенденцій розвитку інструментального мистецтва у світі; методичних основ самостійної роботи над музичним твором, а також вміння аналізувати, узагальнювати, застосовувати передовий педагогічний досвід і досягнення психолого-педагогічної науки для систематичного підвищення інструментально-виконавської компетентності; досконало володіти системою виконавських умінь і навичок, необхідних для відтворення художнього задуму твору.

З огляду вищезазначеного можна констатувати, що інструментальна підготовка вчителя музичного мистецтва є наскрізною змістовою лінією для окреслених освітніх компонент освітньо-професійних програм бакалавра і магістра. Зазначені освітні компоненти мають загальнопредметний характер і поетапно використовуються в освітньому процесі на основі наступності, яка наповнена послідовністю та загальним інтегральним «інструментальним» змістом.

На підставі окреслених позицій, варто стверджувати, що впровадження компетентнісного підходу в інструментальній підготовці майбутніх учителів ґрунтується на тісних інтеграційних зв'язках між фаховими дисциплінами. Його стратегічна лінія спрямовується не на інформованість студента та певний рівень знань, а вмінні ними ефективно послуговуватися (користуватись) на практиці. У запропонованій концептуальній схемі викладачу варто орієнтуватися на зміщення акцентів із процесу набуття знань, умінь та навичок на чітко визначений алгоритм дій більш діяльній моделі навчання, спрямованій на досягнення випускниками стандартів у майбутній професійній діяльності.

Впровадження компетентнісного підходу змінює ставлення та мотивацію здобувача вищої освіти до освітньої діяльності. Зокрема, у навчальній комунікації спостерігаємо прояв інтересу і прагнення студента до підвищення власного рівня фаховості в інструментальній підготовці та бачення перспективи її реалізації в майбутній професійній діяльності.

Практичні результати викладачів кафедри ТМНМД засвідчують ефективність запропонованої системи інструментальної підготовки вчителя музичного мистецтва і є досить переконливими. Так, за останні п'ять років (2016–2021 рр.) здобувачі вищої освіти і науково-педагогічні працівники кафедри стали Лауреатами інструментальних конкурсів всеукраїнського і міжнародного рівнів.

На сьогодні вагома частка випускників успішно працюють вчителями музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти, позашкільних закладах освіти, закладах початкової мистецької освіти, педагогічних та коледжах культури й мистецтв Південно-Східного регіону, всієї України і далеко за її межами.

Кафедра теорії і методики викладання мистецьких дисциплін БДПУ систематично здійснює моніторинг освітньо-професійних програм підготовки здобувачів вищої освіти освітніх рівнів бакалавра та магістра для забезпечення їх відповідності потребам студентів, стейкхолдерів і суспільства. Професорсько-викладацький склад кафедри враховує думки, побажання і пропозиції всіх сторін цього процесу та адекватно і вчасно реагує на динаміку змін на конкурентному ринку праці.

Саме тому в процесі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва такі освітні компоненти, як «Практикум інструментально-виконавської підготовки (основний музичний інструмент, додатковий музичний інструмент, оркестровий клас)», «Практикум шкільного репертуару», «Інструментознавство»; «Виконавська майстерність», «Виконавський практикум», «Історія інструментально-виконавського мистецтва», «Теорія і методика викладання музичного інструменту» та «Практикум за кваліфікацією» покликані інтегрувати й поглиблювати знання в галузі інструментального виконавства, підвищувати виконавську майстерність, а відтак, забезпечувати в контексті багатофункціональності реалізацію його майбутньої професійної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Про вищу освіту : Закон України від 2014 р. URL: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>> (дата звернення: 1.05.2021).

2. Бурназова В.В. Професійна компетентність музиканта-інструменталіста: зміст, структура, методи розвитку. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер: Педагогічні науки.* Бердянськ : БДПУ, 2014. № 1. С. 65–70.

УДК 392.82:78.03

О. В. ЗІНИЧ, кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України

ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО РУХУ В МИСТЕЦТВІ БАЛЕТУ

Проблема пластичної співвіднесеності та взаємодії музичного та хореографічного руху як важливого фактора, що впливає на специфіку синтезу у балетній виставі, досліджується на прикладі творчого методу видатного французького хореографа М. Бежара.

Ключові слова: пластична взаємодія музичного та хореографічного руху, балетний синтез, балетна партитура, творчий метод М. Бежара.

Пластичний взаємозв'язок музичного та хореографічного руху в балеті пов'язаний, насамперед, з особливою природою цього мистецтва, адже балетна вистава від початку являє собою синтез музики, хореографії, літературно-сюжетного та живописного чинників. Однак, саме із взаємодії музики і хореографії народжується балетний спектакль як «єдина система» [2, с. 147], як єдина образно-художня і структурно-формоутворююча цілісність. Отже, важливим фактором, що безпосередньо впливає на специфіку синтезу в балетній виставі, є проблема пластичного співвідношення та взаємозв'язку її двох головних складників – музики і танцю, а також міри їхньої участі та ролі у народженні музично-хореографічної образності балетного спектаклю.

Дослідження різних аспектів кореляції музики та хореопластики, започатковане ще у фундаментальних працях Б. Асаф'єва, знаходить своє продовження у роботах російських

дослідників В. Богданова-Березовского, В. Ванслова, Т. Куришевої, Р. Косачової, М. Друскіна. Серед українських музикознавців питання взаємозв'язку балетної музики з пластикою «руху, пози, жесту» піднімає у своїх дослідженнях М. Загайкевич. Однак і до цього часу проблема взаємодії та інтеграції пластики ритмоінтонаційного руху та руху танцювального залишається *актуальною та відкритою* для культурологічного дискурсу.

Поступ до органічного синтезу музичних і пластичних образів, до можливості відтворення музичної драматургії у драматургії хореографічної партитури балету був повільним і довготривалим. Таким само тривалим був історичний процес розвитку балетної музики як неодмінного драматургічного базису балету: від устремління до принципу симфонізації балетної музики у творчості представника французького романтизму Л. Деліба до справжньої симфонізації балету – насичення його наскрізним симфонічним розвитком, до створення розвинутої музичної драматургії в балетах П. Чайковського. Процес симфонізації балету торкнувся не тільки галузі музики, але й власне хореографії. Одночасно з П. Чайковським видатний хореограф ХІХ ст. М. Петіпа привніс у балетне мистецтво принципи танцювального симфонізму, які згодом розвинув російський балетмейстер Л. Іванов.

У ХХ столітті саме музика відіграла вирішальну роль і в новаторських пошуках балетмейстерів, і в оновленні балетних форм, балетної драматургії, самого жанру балету (ширше – усього танцювального мистецтва ХХ ст.). І визначальною у збагаченні усталених класичних балетних норм та у пошуках нової пластики, зазвичай, була концепція композиторів-новаторів – І. Стравінського, С. Прокоф'єва, М. Равеля, які сміливо оновлювали ритмоінтонаційну і пластичну сферу балетної музики, що в свою чергу сприяло докорінній зміні хореографічної лексики та безпосередньо впливало на хореографічну драматургію балетних вистав. Пошуки цих композиторів у сфері балетної музики, а також тенденція до широкого використання в якості музики для балету

симфонічних, інструментально-симфонічних творів призвели до появи нового «типу синтезу музики і хореографії у балетному спектаклі» [3, с. 126].

Оскільки ж саме балетна музика первісно зумовлює і образний стрій, і темпоритм, а також усю драматургію майбутнього спектаклю, то важливою передумовою і вихідною точкою в роботі хореографа над постановкою балету стають уважне прочитання та аналіз музичної партитури. Якщо це суто балетна партитура, то особливий акцент слід робити саме на принципах драматургічного розгортання тематизму, закладених у ній хореографічно-пантомімних формах, на її змістовно-смысловій складовій.

Коли ж хореограф звертається до симфонічної або інструментальної – не балетної – музики, він мусить прозирати в ній пластичний прообраз-предтечу майбутньої вистави та візуалізувати його у різних формах суто хореографічного руху.

Цей принцип взаємодії звукового руху і хореографічного руху був і залишається домінуючим у творчості багатьох сучасних хореографів – у М. Бежара, Дж. Форсайта, І. Кіліана, А. Прельжокажа та ін. На пластичній спорідненості музики і танцю, що структурує принципи драматургічного становлення балету як форми на мікро- та макрорівнях, будує свою систему руху видатний хореограф сучасності Моріс Бежар. Недаремно таке важливе місце в його творчості належить транскрипціям пластично «зримих» музичних опусів М. Равеля, І. Стравінського, М. Римського-Корсакова тощо. Ідучи за музичною формою, Бежар перебудовує, трансформує сценічний простір, створюючи співвіднесені з музикою пластичні форми. Так, музика монументальної Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, пронизаної ідеєю єднання народів, знаходить у постановці М. Бежара свій візуально-пластичний еквівалент у різноманітних формах масового танцювального дійства (за участю 80-ти танцівників). Саме музика вибудовує всю просторово-композиційну структуру цієї грандіозної хореографічної «симфонії», або балету-симфонії (саме так її можна визначити за жанром і принципами музично-хореографічного розгортання);

принагідно згадаймо «Танцсимфонію» Ф. Лопухова на музику Четвертої симфонії Л. ван Бетховена).

Фактично, вся хореографічна драматургія першої частини балету з умовною назвою «Боротьба» повністю дублює музичну драматургію. У четвертій частині балету хореограф передав становлення й утвердження теми радості в монументальних просторово-пластичних формах на кшталт театралізованих святкових дійств. Танцювальний малюнок різноманітних хороводів, зміюк, руху по спіралі, «фронтальний рух маси на глядача...» [1, с. 73] – все це точно «лягло» на музику Бетховена, відтворивши в пластично адекватний спосіб її величну просторово-звукову архітектоніку.

Ще один приклад гранично точного відтворення музичної партитури у партитурі хореографічній репрезентує балетна версія «Болеро» М. Равеля, здійснена М. Бежаром, який відчув особливу екстатичність цієї музики, близької, як він вважав, до стану ритуального трансу. В основі композиції равелівського «Болеро», написаного у формі оркестрових варіацій на тему *ostinato*, – багаторівневість опозицій статичності і руху в лініях ритму і мелодії. Самий рух тут є латентним, розвивається за рахунок тембрової драматургії (інструментального *crescendo*). Власне, динамічне наростання в «Болеро» створює ефект звукової перспективи, відчуття переміщення «образу руху» в просторі, однак при цьому самий «образ руху», зазнаючи певних динаміко-тембральних трансформацій, не змінює своєї вихідної структури – первісно заданих ритмоформули і теми.

Усю цю багатоплановість твору М. Равеля, як на структурному, так і образному рівнях, дуже тонко відчув і втілював М. Бежар. «Болеро» в його версії – найбільш довершений (з усіх існуючих постановок) хореопластичний еквівалент музики, що точно відтворює не тільки структурно-композиційні принципи музичної драматургії, але й темброву драматургію. Це своєрідний агон Мелодії (у виконанні танцівника чи танцівниці *solo*) і Ритму (у виконанні чоловічої групи танцівників). Пластична композиція вирішена у вигляді кола, в центрі якого (на верхньому рівні) – на величезному червоному круглому столі

– вершити у танці свій магічний ритуал Мелодія, а навколо неї, власне на сцені (нижній рівень), – група танцівників, що уособлюють Ритм. Поступово, з кожним проведенням теми «Болеро», чуттєво-розкута Мелодія намагається розширити свій життєвий простір, захоплюючи все більшу частину свого сценічного майданчика-стола (своєрідне «укрупнення» планів, як у кіно). Одночасно зовнішнє коло остинатно-механістичного Ритму (з кожним проведенням епізоду, де звучить чистий ритм без мелодії) дедалі щільніше стискається навколо Мелодії, звужуючи її простір, намагаючись загнати її в «прокрустове ложе» регулярності. Відповідно до оркестрового *crescendo* Бежар вводить все нових і нових танцівників у партії Ритму. Вершиться свого роду оргіастичний ритуал, і танцівники Ритму в момент найвищого розпалу пристрасті у несамовитому шалі поглинають саму Мелодію.

У постановці М. Бежара пластичні жести і рухи настільки синхронізовані та злиті зі звучанням, що стають його природним продовженням. Без перебільшення можна сказати, що зрима музика «Болеро» викликала до життя звучащу пластику М. Бежара.

Підсумовуючи, зазначимо, що саме *пластичність* є одним з визначальних векторів взаємодії, синтезу та інтеграції музики та хореографії в балеті. В свою чергу інтегративні процеси у рамках балетного жанру сприяють пошукам *нової пластичної мови* на перетині різних мистецтв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ванслов В. В. Статті о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Ленинград : Музыка, 1980. 192 с.
2. Загайкевич М. Драматургические функции музыки в балетном жанре. *Музыкальный театр: драматургия и жанры. Сб. научн. трудов / отв. ред. Р. Г. Косачева.* Москва : ГИТИС, 1983. С. 147–172.
3. Косачева Р. О некоторых важнейших направлениях зарубежного балета 1917 – 1945 годов. *Музыкальный театр: драматургия и жанры. Сб. научн. трудов / отв. ред. Р. Г. Косачева.* Москва : ГИТИС, 1983. С. 105–139.

А. І. ЛИТВИНЕНКО, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ОСВІТА І ПІДГОТОВКА ФАХІВЦЯ-КУЛЬТУРОЛОГА: ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

У тезах окреслено актуальні проблеми підготовки фахівця-культуролога в закладах вищої освіти. Висвітлено історію становлення спеціальності «Культурологія» в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка. Розкрито роль та значення «Методики викладання культурологічних дисциплін», зокрема навчально-методичного посібника з цього курсу, що має на меті – допомогти майбутнім культурологам набутти професійних компетенцій для здійснення ефективної різнобічної діяльності з фаху.

Ключові слова: культурологічна освіта, підготовка фахівця-культуролога, «Методика викладання культурологічних дисциплін».

Становлення культурологічної освіти в Україні пов'язане з розвитком вітчизняної гуманітаристики наприкінці ХХ століття, за часів незалежної держави. На початку 90-х років у багатьох закладах вищої освіти почали функціонувати кафедри культурологічного спрямування. Першими на запити часу відреагували класичні університети Києва, Харкова, Львова, діяльність яких була спрямована на реалізацію філософської, історичної, філологічної освіти. Мистецькі виші – інститути культури, академії мистецтв, консерваторії, розробляли власне бачення підготовки фахівця-культуролога, прагнули синтезувати нові орієнтири вітчизняної гуманітаристики з художньо-мистецькою практикою [1]. Непростими виявилися спроби запровадити культурологічну освіту в системі вищих педагогічних закладів, надто – регіональних. Про це, зокрема, свідчить досвід становлення спеціальності «Культурологія» в Полтавському педагогічному університеті імені В. Г. Короленка.

Уперше спеціальність було ліцензовано 1993 року на кафедрі філософії історичного факультету, але невдовзі набір на

культурологію перестав здійснюватися через незатребуваність фахівців на ринку праці Полтавщини. Проблема полягала, по-перше, у відсутності в загальноосвітніх закладах дисциплін культурологічного змісту, які б могли викладати випускники педагогічного вишу, по-друге – дипломи культурологів педагогічного ЗВО не відповідали вимогам, які висувалися до фахівців культурно-мистецької сфери.

Відродження культурологічної освіти в Полтавському педагогічному університеті імені В. Г. Короленка відбулося через значний проміжок часу – понад десять років. Поштовхом до цього процесу стали реформи у шкільній освіті. Як відомо, на початку 2000-х років активно впроваджувалася «Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах» [3], за якою передбачалося вивчення учнями середніх і старших класів інтегрованого курсу з мистецтва, художньої культури та основ естетики. Отже, школи потребували спеціалістів з культурологічною освітою. Першими в регіоні підготовку таких фахівців почали здійснювати на базі Полтавського інституту післядипломної освіти шляхом перепідготовки учителів мистецьких спеціальностей. Спеціальність 6.010100 – Культурологія у межах ПНПУ було започатковано 2006 року на кафедрі образотворчого мистецтва згідно з наказом № 39-р від 11.05.2006 року, яку згодом було перейменовано на кафедру образотворчого мистецтва й культурології, а з 2007 року кафедра культурології почала функціонувати як окремий структурний підрозділ.

Завдання, які доводилося розв'язувати керівництву і викладачам кафедри у перші роки своєї діяльності, були надзвичайно важливими: необхідно було максимально адаптувати сучасне культурологічне знання до вимог мистецько-педагогічної освіти, виробити новітні стратегії професійної самореалізації фахівця. Очевидним було і те, що підготовка культуролога мала спиратися на освітні й художні практики, виплекані в Полтавському педагогічному університеті імені В. Г. Короленка з його майже столітньою історією, а також мала задовольняти найактуальніші запити сучасного ринку

праці. Перші випуски культурологів здійснювалися за подвійною спеціалізацією: культуролог і вчитель образотворчого мистецтва, культуролог і вчитель музики. Власне, за таких умов підготовка фахівця в середовищі педагогічного вишу була найбільш логічною: спеціальність розвивалася, спираючись на прикладний мистецький аспект, водночас вивчення майбутніми фахівцями культурологічних дисциплін забезпечували ґрунтовну теоретичну підготовку висококваліфікованих учителів мистецьких дисциплін.

Ситуація докорінно змінилася 2015 року, коли відповідно до запровадженого МОН України Акту узгодження переліку спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти, культурологію було вилучено із галузі 02 Культура і мистецтво й внесено до галузі 03 Гуманітарні науки, що передбачало підготовку фахівця за моноспеціальністю. Найбільше постраждав прикладний аспект професійної підготовки культуролога. Зі змісту освітніх програм і навчальних планів бакалаврів та магістрів культурології було вилучено вузькопрофільні мистецькі дисципліни, зокрема «Історію музичного мистецтва», «Театрознавство», «Історію моди», «Історію кіно та фотомистецтва», а також «Методику викладання культурологічних дисциплін», на якій базувалося проходження майбутніми культурологами виробничих практик у школах та закладах вищої освіти.

Нині наші випускники не мають можливості викладати культурологічні за змістом дисципліни в загальноосвітній школі й здебільшого працюють педагогами-організаторами, що суттєво звужує сферу їхньої професійної самореалізації. Натомість, як засвідчує досвід спілкування з нашими випускниками, дидактичні компетентності й навички з організації культурно-освітньої діяльності є широко затребуваними в повсякденній професійній практиці культурологів. Ці компетентності, зокрема, забезпечує «Методика викладання культурологічних дисциплін».

Навчально-методичний посібник «Методика викладання культурологічних дисциплін» [2] спрямований на досягнення відразу кількох завдань. По-перше, допомогти майбутнім

культурологам набути професійні компетенції для здійснення ефективної фахової діяльності. По-друге, пропонований посібник – це результат узагальнення багаторічного досвіду роботи викладача з підготовки фахівця-культуролога, що, звісно, засвідчує його науково-методичну цінність для викладачів та випускників нашої спеціальності.

У посібнику здійснена спроба адаптувати наявний у вітчизняному освітньому просторі дидактичний матеріал до широких потреб сучасного культуролога-практика. Укладений відповідно до змісту навчальної програми посібник містить вступ, конспекти лекцій, методичні рекомендації до виконання практичних занять і самостійної роботи, тестові завдання, словник, додатки. У лекціях розкрито сутність процесу навчання як спільної діяльності учителя (менеджера освітнього процесу) і учнів:

- схарактеризовано основні принципи і завдання культурології у закладах шкільної освіти;

- запропоновано дидактичні прийоми і методи навчально-пізнавальної діяльності, якими має володіти сучасний культуролог, зокрема: уміти працювати не лише з підручником, а й з іншими текстовими джерелами (літературними, особовими, періодичними); застосувати соціоігрові й інтерактивні методики під час викладання дисциплін культурологічного циклу; володіти технічними засобами навчання; використовувати міжпредметні зв'язки на уроці та в позаурочній діяльності.

Методичні рекомендації допоможуть студентам у підготовці до семінарських занять і виконанні самостійної роботи. Наприкінці кожної навчальної теми подано список рекомендованої літератури. Тестові завдання завдяки експрес-методу дадуть змогу виявити рівень засвоєння студентами навчального матеріалу. У додатках уміщено схеми, діаграми, пам'ятки, опорні конспекти, зразки розробок уроків і сценаріїв, необхідних студентам для самоконтролю й ефективного засвоєння методики викладання культурологічних дисциплін.

Посібник «Методика викладання культурологічних дисциплін» є комплексним навчально-методичним виданням, у якому зроблено акцент на актуальні професійні навички, якими повинен володіти сучасний культуролог-практик у своїй різнобічній професійній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуменюк Т.К., Тишко С.В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.* Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2018. № 1 (38). С. 128–139.
2. Методика викладання культурологічних дисциплін : навч.-метод. посібник для студ. спец. 034 Культурологія / укл. А. І. Литвиненко. Полтава : Полтавський нац. пед. ун-т. ім. В. Г. Короленка, 2020. 200 с.
3. Про затвердження Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах та Комплексної програми художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах : Наказ Міністерства освіти і науки України від 25 лютого 2004 року № 151/11. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/view/MUS2281?an=387> (дата звернення: 1.05.2021).

УДК 378.091-057.21-027.541:793

О. В. МАРТИНЕНКО, кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

УПРОВАДЖЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В ЗМІСТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПРОФІЛЮ

У статті обґрунтовується актуальність регіональної політики змісту вищої освіти. Наводяться приклади з досвіду впровадження регіонального компонента в зміст фахової підготовки майбутніх фахівців хореографічного профілю (вчителів хореографії, керівників хореографічних колективів): навчальна діяльність (теми в змісті освітніх компонентів циклу професійної підготовки, назви дисциплін за вибором, факультативи), практична підготовка (зміст практик), наукова, виховна та концертна діяльність; науково-практичні семінари з висвітленням регіонального аспекту для здобувачів освіти та хореографів-практиків.

Ключові слова: регіональний компонент, професійна підготовка, хореографія, здобувач вищої освіти.

В комплексі складних проблем, які зараз стоять дуже гостро перед загальноосвітньою системою України, актуальною і важливою є проблема змісту навчання і виховання.

Важливою складовою змісту освіти є його регіональний компонент, який дає сучасній людині без перешкод включатися в різні сфери людської практики, яка традиційно склалася в тому чи іншому регіоні. Звернення до регіональної культури, усвідомлення її цінностей як для конкретної людини, так і регіонального суспільства створює передмови для позитивної самоідентифікації людей, виховання в них патріотичних почуттів, розуміння єдності розвитку окремого регіону й України в цілому.

На думку А. Панькова, «регіональна освітня політика в Україні повинна забезпечувати людині можливість одержання якісної освіти у будь-якій доступній їй сфері (незалежно від місця проживання), а з другого – у змісті освіти, який реалізується через навчальні дисципліни, повинна бути інформація, що має соціальне значення для даного регіону і є необхідною умовою та стійким ціннісним ґрунтом повноцінного забезпечення життєдіяльності молоді людини» [2, с. 249].

Питання регіональної політики змісту вищої освіти вивчалися в працях багатьох вітчизняних учених (І. Білецька, М. Братко, О. Гуренко, О. Дубасенюк, Л. Зеленська, В. Кузьменко, Н. Микитенко, О. Прищляк, Л. Сідун та ін.). Важливим фактором впровадження регіонального компонента в зміст вищої освіти є ознайомлення здобувачів освіти з регіональною культурою. А. Паньков вважає, що «розгляд регіональної культури у загальноукраїнському, і ширше, світовому контексті створює необхідну систему орієнтації у сучасному соціокультурному просторі» [2].

Регіональний компонент є одним з важливих показників підготовки конкурентоспроможного фахівця будь-якої галузі, що визначено політикою Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти. Відповідно до політики ЗВО, його автономії, особливостей тієї чи іншої освітньої програми визначається регіональний компонент змісту вищої освіти.

Мета – розкрити досвід впровадження регіонального компонента в зміст фахової підготовки здобувачів вищої освіти

хореографічного профілю в Бердянському державному педагогічному університеті.

Бердянський державний педагогічний університет готує фахівців за двома ОПП: «Хореографія» (спеціальність 024 «Хореографія») та «Середня освіта (Хореографія). Фітнес (спеціальність 014 «Середня освіта (Хореографія)»). Обидві програми передбачають вивчення регіонального компонента з теоретичної та практичної точки зору.

Одним з основних напрямів упровадження регіонального компонента на даних освітньо-професійних програмах є включення окремих тем в зміст дисциплін професійного циклу. Так, на ОПП «Хореографія» в зміст ОК «Мистецтво балетмейстера» включено теми: «Постановка хороводів і хороводних танців (3 семестр), «Постановка українського народно-сценічного танцю» (5 семестр) [3]. Окрім індивідуальної постановочної роботи, здобувачі освіти готують колективний творчий проєкт, який передбачає створення мистецького колажу з танців Запорізького краю. На основі академічної свободи майбутні фахівці самостійно обирають перелік танців, засоби інтерпретації танцювального матеріалу за записом (книга В. Чміля «Танці Запорізького краю»), форму показу, сценічний майданчик тощо.

Готуючи фахівців за ОПП «Середня освіта» (Хореографія). Фітнес», науково-педагогічний склад кафедри посилається на основні нормативні документи, які регулюють підготовку роботи вчителя в сучасних освітніх умовах. Так, відповідно до Державного стандарту базової середньої освіти (2020 р.), майбутній вчитель хореографії має формувати у здобувачів шкільної освіти культурну компетентність, яка «передбачає наявність стійкого інтересу до опанування культурних і мистецьких здобутків України та світу, шанобливого ставлення до культурних традицій українців, представників корінних народів і національних меншин, інших держав і народів; здатність розуміти і цінувати творчі способи вираження та передачі ідей у різних культурах через різні види мистецтва та інші культурні форми; прагнення до розвитку і вираження власних ідей, почуттів засобами культури і мистецтва» [1].

Відповідно до цього, в зміст ОК «ТМ навчання народно-сценічному танцю» включено ознайомлення майбутніх учителів

хореографії з регіональними особливостями українського народного танцю (п'ять локальних регіонів України), з танцями Запорізького регіону, а також з танцювальною культурою народів Північного Приазов'я (болгари, поляки, євреї, греки, вірмени та ін.).

Освітня компонента «Композиція і постановка танцю» передбачає створення студентами дитячих українських народних танців побутового або сюжетного жанру (модуль «Постановка дитячого українського народно-сценічного танцю», 4 семестр) та постановку народно-сценічного танцю національних спільнот Північного Приазов'я (модуль «Постановка народно-сценічного танцю», 5 семестр) [3]. Здобувачі вищої освіти також створюють колективний проєкт на тему танців Запорізького регіону. Результатами колективної творчості студентів-хореографів та викладачів стали методичні матеріали з відеозаписами танців для вчителів хореографії і керівників аматорських хореографічних колективів (танцювальних гуртків) створені на основі книги В. Чміля «Танці Запорізького краю», в основу якої покладено фольклорні танцювальні джерела, зібрані відомим фольклористом З. Сизоненко [4].

З метою підвищення професійної компетентності здобувачам освіти пропонуються дисципліни за вибором, в яких відображається регіональний аспект: «Сучасна інтерпретація українського народного танцю», «Бойовий гопак», «Етнопедagogіка» та інші.

Понад двадцять років для студентів-хореографів БДПУ у рамках тісної співпраці науково-педагогічного складу кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін зі спілкою болгарської історії та культури «Родолюбіє» м. Бердянська проводиться факультатив з болгарського народного танцю. Здобувачі вищої освіти знайомляться з культурними традиціями болгарського народу, зокрема з хореографічним фольклором, отримуючи знання та практичний досвід від викладачів з Республіки Болгарія, які працюють в Україні на волонтерських засадах. Результатом занять стають виступи на концертних заходах, участь у творчих у проєктах, конкурсах, фестивалях як в Україні, так і за кордоном.

Регіональна складова фахової підготовки хореографів простежується і під час вивчення ОК «Теорія і методика сучасного танцю», а саме – добір музичного супроводу до окремих частин практичних занять (сучасна інтерпретація українських народних пісень, авторські пісні українських композиторів регіону, творчість провідних вокальних та інструментальних професійних і аматорських колективів).

За пропозицією роботодавців зміст практичної підготовки майбутніх фахівців (вчителів хореографії, керівників хореографічних колективів) розширено і передбачено проходження окремих видів виробничої практики в аматорських хореографічних колективах народного танцю з метою популяризації української хореографії та в національних спільнотах м. Бердянська задля вивчення танцювальної культури національних меншин Північного Приазов'я та постановки танцювальних форм для дітей та молоді.

У змісті наукової діяльності студентів-хореографів також розглядається регіональний аспект. Так, тематика курсових робіт з дисциплін «Теорія та методика роботи з хореографічним колективом», «Шкільний курс хореографії», «Мистецтво балетмейстера» включає теми педагогічного і мистецького напрямів з історії, теорії і практики українського народного танцю та танців національних спільнот Північного Приазов'я. Крім того, наукові інтереси здобувачів освіти розширюються та задовольняються в роботі студентської лабораторії народного танцю, яка вивчає різноманітну проблематику народно-сценічного та фольклорного танцю.

Творча складова підготовки фахівців хореографічного профілю реалізується в самодіяльних колективах БДПУ (Народний художній колектив народного танцю «Калина», Народний художній колектив естрадного танцю «МарЛен»), репертуар яких включає танцювальні композиції національної та інтернаціональної спрямованості: «Козачок», «Гопак», «Полька на трьох», «Кривий танок», «Тракійська сюїта», «Шум», «Таємниці давньої Еллади» та ін.

Національно-регіональний аспект розкривається під час проведення виховної роботи. Прикладами можна назвати виховні заходи на честь пам'ятних дат провідних балетмейстерів та

хореографів бердянщини (А. Саркісянц, З. Сизоненко та ін.), тематичні національні свята, флешмоби національно-патріотичної спрямованості, перформативні форми в художньому музеї ім. І. Бродського на честь відкриття виставок місцевих художників, зустрічі з представниками національних меншин м. Бердянська та інше.

Одним із дієвих засобів ознайомлення здобувачів освіти та хореографів-практиків з регіональною культурою – є проведення науково-педагогічними працівниками кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін науково-методичних семінарів-практикумів. Наприклад, в рамках обласного семінара-практикума «Діалог актуальних дискурсів хореографічної освіти: теорія, методика, практика» (наказ департаменту освіти і науки Запорізької обласної державної адміністрації №02.2-16/736 від 27.08.2020) були показані зразки застосування різних форм українського фольклору в роботі дитячих хореографічних колективів на всіх рівнях навчання, продемонстровані фрагменти уроків класичного танцю на матеріалі творів українських композиторів, проведені майстер-класи з навчання зразкам танців Запорізького краю.

У зміст науково-практичного семінару для вчителів фізичної культури ЗЗСО «Сучасні орієнтири на проведення уроків фізичної культури в ЗЗСО: практичний аспект» (березень 2021 р.) було включено виступи з практичним показом від викладачів кафедри та випускників спеціальності «Хореографія» на теми: «Руханки: теоретичний та методичний аспект»; «Дитячий фітнес з фольклорним супроводом» (початкова ланка освіти); «Ukrainian games» на уроках фізичної культури»; «Бойовий гопак – запорука формування сили волі, мужності та інтересу до національного коріння»; «Танцювальні напрями фітнесу під сучасні українські мелодії».

Метою міського семінару «Популяризація культурних надбань національних меншин Північного Приазов'я» (грудень, 2020 р.) стало актуальне питання вивчення культурних надбань національних меншин Північного Приазов'я в рамках Концепції нової української школи.

Отже, регіональний компонент вищої освіти грає важливе значення в якісній підготовці фахівця хореографічного профілю.

Отримані в період навчання знання про свій регіон, про те, які народи в ньому проживають, які культурні традиції зберігаються є запорукою того, що майбутній фахівець зацікавлений національною культурою і водночас відкритий іншим культурам, ідеям і цінностям, буде здатним застосовувати отримані під час навчання знання в майбутній професійній діяльності, зберігати свою національну ідентичність, поважати національний колорит світової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний стандарт базової середньої освіти : Постанова Кабінету Міністрів України від 30 вересня 2020 р. № 898. URL: <http://surl.li/kenu> (дата звернення: 17.06.2021).
2. Паньков А.І. Регіональний компонент змісту освіти і виховання: <http://surl.li/xmvq> (дата звернення: 17.06.2016).
3. Робочі програми кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін БДПУ : веб-сайт. URL: <http://surl.li/xmvo> (дата звернення: 17.06.2021).
4. Чміль В. А. Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненка. Мелітополь: ООО «Видавничий будинок ММД», 2005. 340 с.

УДК 378.018.4:001.895:[378.091.011.3-051:78]

А. І. ОМЕЛЬЧЕНКО, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ПЕДАГОГІЧНИЙ КОУЧИНГ ЯК ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ ПРОФЕСІЙНО-ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах обґрунтовано педагогічний коучинг як інноваційну технологію при підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва, яка сприяє підвищенню якості підготовки вчителів, формуванню у них педагогічної дії нової якості.

Ключові слова: педагогічна майстерність, акмепрофесіонал, учитель музичного мистецтва, педагогічний коучинг.

В основі педагогічного коучингу покладено ідею про те, що кожна особистість неповторна, відрізняється власними потребами, цілями, інтересами, мотивами, задоволення яких передбачає індивідуальні способи, форми, підходи до підвищення професійного та особистісного рівня.

Педагогічний коучинг (від англ. *coaching* – наставляти, надихати, тренувати для спеціальних цілей, підготовляти до вирішення певних завдань) як система андрагогічних, акмесинергетичних принципів і прийомів, які сприяють розвитку потенціалу особистості та групи спільно працюючих людей (команди, організації), а також забезпечують максимальне розкриття та ефективну реалізацію цього потенціалу. Педагогічний коучинг передбачає системність, вертикальну і горизонтальну цілісність неперервного освітнього процесу; інтеграцію формальної, неформальної та інформальної освіти, навчальної, практичної і самоосвітньої діяльності; урахування змісту навчальних потреб педагога на різних стадіях життєвого циклу; єдність професійної, загальної і гуманітарної освіти тощо.

За створення єдиного акмеологічного диференційованого освітнього простору професійно-особистісний розвиток вчителя музичного мистецтва являє собою цілеспрямований і поетапний процес фахового становлення, що характеризується неперервністю, циклічністю, фазовістю та передбачає врахування навчальних потреб, мотиваційних детермінант вчителя, рівня його педагогічної майстерності, а також рівня професійних знань таких, як методика вокально-хорової роботи, методика гри на музичних інструментах, тощо.

Основні загальноприйняті значення терміна «педагогічний коучинг» такі: індивідуальне консультування (професійно-фахове, мистецьке, психолого-педагогічне, навчально-методичне) для досягнення вищих професійних та особистісних досягнень (акмерівня); адаптивний стиль спрямований на неперервний розвиток педагогічної майстерності вчителя музичного мистецтва за індивідуальною освітньою траєкторією протягом усього життя, уміння вчитися і самовдосконалюватися.

Основними завданнями реалізації педагогічного коучингу в системі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва є:

– створити єдиний диференційований акмеологічний освітній простір для неперервного розвитку педагогічної майстерності вчителя музичного мистецтва за індивідуальними освітніми траєкторіями для забезпечення мобільності, конкурентоздатності педагогічних працівників у процесі їх підготовки, ураховуючи швидкозмінні вимоги національного та міжнародного ринків праці;

– забезпечити інноваційний науково-методичний, психолого-педагогічний, інформаційно-комунікаційний, мистецький супровід впродовж навчання майбутніх вчителів музичного мистецтва;

– стимулювати учасників навчального процесу з метою досягнення високої якості педагогічної освіти, формування сталої акмеологічної позиції, здатності до виконання нових професійних ролей і функцій, упровадження освітніх інновацій;

– готувати конкурентоспроможного на ринку освітніх послуг учителя музичного мистецтва, акмепрофесіонала, здатного до успішного вирішення завдань освітньої галузі, акмеорієнтованого самовдосконалення і самореалізації, розвитку педагогічної майстерності протягом життя.

Перебудова традиційної організації освітнього процесу відповідно до основних принципів педагогічного коучингу містить його інтенсифікацію, наукову систематизацію змісту, максимально можливе задоволення пізнавальних запитів і інтересів слухачів, посилення та конкретизацію зворотного зв'язку, вивчення музичних смаків, підвищення об'єктивності діагностики тощо. Організацію єдиного диференційованого акмеологічного освітнього простору, системність і неперервність розвитку педагогічної майстерності за індивідуальною освітньою траєкторією забезпечують концептуальні інноваційні підходи до професійної підготовки конкурентоспроможного на ринку освітніх послуг педагога, зокрема акмесинергетичний, акмеографічний, акмеоцентричний, андрагогічний, аксіологічний, герменевтичний, діяльнісно-творчий, коучинг-підхід, компетентісно орієнтований, системний тощо. Для впровадження педагогічного коучингу в систему підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва доцільно дотримуватися таких принципів побудови відкритої

освіти дорослих, вихідних ідей андрагогічного навчання, зокрема: неперервності – це принцип, що передбачає організацію систематизованого й цілеспрямованого процесу набуття вчителем необхідних для успішної творчої професійної діяльності фахових компетентностей, професійно значущих якостей впродовж усього життя, системності – сукупність взаємозв'язаних елементів, зокрема цілей, умов, факторів, організаційного, змістового, акметехнологічного, діагностичного і нормативно-правового забезпечення, що уможливорює послідовний, цілісний, логічно впорядкований і структурований поетапний процес розвитку педагогічної майстерності в системі музичної освіти; гуманізації – реалізація принципу уможливорює побудову людиноцентристської системи освіти, за якої створюється розвивальний професійний простір, тобто сприятливі, комфортні умови для вдосконалення педагогічної майстерності вчителя музичного мистецтва, вияву його творчої індивідуальності та реалізації потенційних ресурсів, що забезпечують високий рівень професійної самоактуалізації, кваліфіковане, якісне, продуктивне виконання професійних завдань, інноваційних ролей і функцій, причому освітній процес ґрунтується на повазі, взаємній довірі, толерантності, фасилітативності; варіативності, що передбачає комбінаційну гнучкість, можливість вибору параметрів, змісту, методів, джерел, термінів, темпу навчання за індивідуальною освітньою траєкторією розвитку педагогічної майстерності, що робить систему навчання ефективною, економічною і цікавою; самостійності і творчої активності, за якого вчитель самостійно моделює і організовує процес розвитку педагогічної майстерності, удосконалення певних груп компетентностей, обирає форми самостійної (підготовка до семінарських, практичних занять, лекцій і под.) та індивідуальної роботи під час курсової підготовки (виконання індивідуальних науково-проектних досліджень), формує творчу позицію при підготовці до концертної діяльності.

Розглянемо методи педагогічного коучингу.

Метод конкретних ситуацій заснований на ствердженні, що шлях до вдосконалення власних знань можливо прокласти лише через розгляд, вивчення та обговорення конкретних проблемних ситуацій.

Метод емоційного стимулювання. В основі цього методу навчання лежить принцип формування пізнавального інтересу шляхом створення позитивних емоцій до запропонованого виду діяльності (вокально-хорової роботи, слухання музики, підвищення зацікавленості та мотивації до освітнього процесу.

Метод створення ситуації пізнавальної дискусії. Є дієвим методом активізації навчання, адже в дискусії народжується істина, а пошук істини завжди викликає посилену зацікавленість темою. пі та нести за даний розподіл відповідальність.

Метод проектів є методом, що виводить діяльність педагогічних працівників на новий, навчально-науковий рівень. На цьому рівні кожен із педагогів здійснює великий обсяг самостійної роботи та навчається самоконтролю, що сприяє їх самоосвіті.

Навчити вчителів музичного мистецтва самостійно отримувати і застосовувати знання на практиці є чи не найголовнішою та найскладнішою метою сучасної освіти.

Застосування ідей педагогічного коучингу на практиці означає поступовий перехід від традиційних аудиторних занять до тренінгової, індивідуальної, проектної, дистанційної форм роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Проценко О. С. Коуч-технології у формуванні життєвої компетентності учнів професійно-технічних навчальних закладів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2013. Вип. 29. С. 330–334.
2. Романова С. М. Коучінг як нова технологія в професійній освіті. *Вісник Національного авіаційного у-ту*. Серія: Педагогіка. Психологія. 2010. Вип. 3. С. 83–86.
3. Рудницьких О. В. Коучінг як інтерактивна технологія в освіті. *Вісник Дніпропетровського у-ту імені Альфреда Нобеля*. Серія: Педагогіка і психологія. 2014. № 2(8). С. 173–176.
4. Сидоренко В. В. Розвиток педагогічної майстерності вчителя української мови і літератури в системі післядипломної освіти : монографія. Донецьк : Каштан, 2012. 492 с.

О. А. ПЛАХОТНЮК, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч естрадного мистецтва України, доцент, доцент кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

Розглянуто космополітичні ознаки танцювальної культури XXI ст. Проведено аналіз основних ознак глобалізації хореографічного мистецтва на прикладі сучасного танцю. Визначено спільні та відмінні рис і ознаки у глобалізаційних культурних процесах сучасності. Обговорено можливості інтеграції українських митців хореографів у європейське культурне середовище через певні події та усвідомлення їх ролі у формуванні світових культурно-мистецьких течій.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, танцювальна культура, танець, сучасний танець, космополітичні процеси, міжкультурна ознака сучасного танцю.

Сучасний танець (модерн-танець, джаз-танець, стріт-денс, соціальний танець) виступає певним джерелом хореографічної комунікації окремих сучасних танцювальних культур, коли один учасник виявляє і вивчає танець іншого, запроваджує його основні принципи у своїй творчості через свої індивідуальні танцювальні властивості і погляди, тим самим інколи виникає зовсім новий геть особливий танцювальний продукт.

Сучасний танець виступає також джерелом обміну інформацією, почуттями, думками, творчими проектами між представниками різних культур. Не рідко через танець можуть поєднуватись театр, спорт, живопис, бізнес, особисті контакти, наука, освітні процеси, що надає властивості адекватного розуміння нових тенденцій розвитку танцювального мистецтва XXI століття.

Ще до кінця XX ст. в українському культурному просторі сучасний танець розвивався порівняно повільно, в'яло, дуже ідеологічно залежним під щільним ковпаком цензури компартії. Шукаючи найменші можливості для обминання обмежень та для своєї реалізації під різними назвами: неокласика, естрадний танець, популярний танець та інші. При цьому не маючи

широкого розвитку. Як зазначив Богдан Бойчук в 70-х рр. ХХ ст.: «Але все-таки тут настирливо насувається думка, що українська культура розвивається дуже однобоко, бо є місце і потреба для класичного і модерного балетів, відчувається потреба доброго експериментального театру, який міг би приїхати сюди (*в Америку – прим. автора*) ... Щоб ці речі існували, потрібна не тільки творча свобода, але й відповідна атмосфера. А цю атмосферу можна було б витворити, виставляючи в Києві сучасних західних і українських малярів, друкуючи західних і українських еміграційних поетів. Щойно тоді ми могли б з радістю говорити про дійсний і багатогранний культурний процес» [1, с. 103].

Можемо стверджувати, що сучасне хореографічне мистецтво набуває ознак глобалізації своїх виражально-зображальних засобів, при тому не втрачаючи індивідуального почерку його творця-автора. Процеси глобалізації сучасного хореографічного мистецтва привносить універсальність, відкритість, нові форми, що ґрунтуються на гранях синтезу мистецтв і різних сфер діяльності людини. Танець ХХІ ст. відкритий для всіх, стає зрозумілим та доступним для всіх в широкому розумінні.

Відомим є той факт, що теперішні танцівники вивчають найрізноманітніші стилі танцю для удосконалення універсальності своєї професійної танцювальної техніки, хоча ще століття тому це було поганим та неприйнятним тоном у професійній кар'єрі артиста балету. Для свого вдосконалення танцівники відвідують навчальні курси по всьому світу. Так, наприклад, в школі Марти Грем (англ. Martha Graham) в Нью-Йорку в кінці ХХ ст. навчалось близько 400 студентів з 27-ми країн світу [1, с. 131]. Згодом всі вони роз'їхались по всьому світу, створюючи свої школи та трупи. Привносячи у манеру виконання техніки модерн танцю Марти Грем нові виміри інтерпретації танцю, так як кожен танцівник і постановник, як автор вносить нове своє бачення [1, с. 132].

Українська дослідниця творчого пошуку балетмейстерів та ідей модерну та постмодерн-танцю Олена Шабаліна зазначає: «модерні трансакції модерного танцю (Європа – Америка) як

суттєві розбіжності цього виду мистецтва на обох континентах, так і подібні ознаки, викликані спорідненістю розвитку обох шкіл модерного танцю. Постмодерні балетмейстери-феміністки нині продовжують стирати межі артистичних можливостей, використовуючи танець як потужний мистецький інструмент» [4, с. 160].

Це робить сучасний танець та його автора не відстороненим, не просто творцем нового, а митцем і яскравим представником своєї епохи. В ту саму мить, коли танець відтворюється артистами, він неминуче стає позаду часу і лишень з плином часу, усвідомлення всієї повноти мистецької вагомості може перемістити і танець, і митця в категорію, на яку вже не розповсюджується часові рамки – і таке мистецтво набуває властивостей вічності.

У загальних глобалізаційних тенденціях танцювального мистецтва українські дослідники вбачають і негативну сторону цього процесу. Так Марина Погребняк, дослідниця танцю модерн ХХ ст. вказує, що: «“світоглядний” чинник пов’язаний з процесами глобалізації, які нівелюють автентичні національні цінності і, таким чином, можуть позбавити український танець “модерн” важливої складової, яка свого часу дала потужній поштовх творчості піонерів танцю “модерн” – неоміфологічної спрямованості та звернення до сакральних коренів танцю» [3, с. 252].

Таким чином, визначено ряд ознак, що характеризують хореографічне мистецтво як частину єдиного простору світової танцювальної культури ХХ ст. – початку ХХІ ст. Отже, сам танець здатні відрізнити, різноманітність видів, форм, жанрів і стилів. Також танець має свою просторову динаміку і свої принципи розвитку; у різних етнічних і географічно-політичних середовищах відрізняється неоднорідністю своєї структури та змістом за багатьма показниками: хореографічної лексики, композиції, музичного супроводу, виконавськими техніками, їх природою, діалектологічними характеристиками фольклорного походження [2, с. 166], авторськими техніками, і власне синтезом мистецтв. Та все ж танець ХХІ ст. має спільні ознаки він став доступним, універсальним джерелом передання інформації,

виразником авторського погляду на проблеми світосприйняття людства, посланцем соціуму для поколінь майбутнього.

Отож, космополітичну ознаку танцювальної культури в мистецькому просторі сучасності можемо визначити наступними категоріями. Це нове прочитання архаїстичних поглядів на збереження танцю, формування світогляду сприйняття танцю кожної країни в мистецькому просторі сучасності.

Завдяки розвиненим технологіям (відео- теле- фіксації, мережі Інтернет) глядачі, як і танцівники та балетмейстери мають змогу отримати швидкий доступ до найцікавіших зразків хореографічного мистецтва всього світу. Як результат у митців розширюються можливості швидкої і продуктивної організації власне гастрольної діяльності, продажу свого творчого продукту, щодо розповсюдження та демонстрації своїх балетів, хореографічних вистава, творів, перформенсів у різних світових театрах та сценічних просторах.

Хореографічне мистецтво, через сучасний танець, стало джерелом міжкультурної комунікації між окремими творчими особистостями, групами, країнами, які належать до різних культур, що відповідно створює умови для розвитку конструктивного мистецького діалогу, рівноцінного стосовно репрезентантів інших культур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойчук Б. Навіщо про це говорю: Вибрані статті. Театр, Балет, Література. Львів : ЛА «Піраміда», 2017. 430 с.
2. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Прикарпат. нац. ун-т ім. Вас. Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 295 с.
3. Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст. : витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка. 2015. 312 с.
4. Шабаліна О. Пластичність. Мова. Тіло : монографія. Київ : ФОП Поліщук О. В., 2017. 194 с.

М. М. ПОГРЕБНЯК, докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

РОЛЬОВА ГРА І 3D-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ТВОРЧІ МЕТОДИ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ СУЧАСНОГО ТАНЦТЕАТРУ

У тезах розглянуто використання інтерактивних методів у творчості балетмейстерів Уільяма Форсайта і Мерса Каннінгема. Конкретизовані особливості творчих методів згаданих митців. Виявлені лексичні новоутворення неокласичного танцю У. Форсайта та постмодерного танцю М. Каннінгема.

Ключові слова: сучасний танцтеатр, інтерактивні методи, балетмейстер, творчий метод, рольова гра, 3D-технології.

Минуло майже 100 років з моменту виникнення явища сучасного авторського танцтеатру. Але питання його композиції і конкретизація творчих методів балетмейстерів залишаються поза межами наукових розробок нечисельних науковців світового простору. Зокрема: Джека Андерсона, Дона Макдонаха, Агнесси де Міль, Ізі Парш-Бергсон, Еврістін Стодел та інших. Тому метою даної наукової розвідки є дослідження використання рольової гри та 3-D технологій як творчого методу окремих балетмейстерів сучасного танцтеатру. Перш за все хочу нагадати, що явище авторського танцтеатру тісно пов'язане з «ідеєю свободи» в теорії драми, яку привнесли німецькі драматурги школи «бурі та натиску» і яка на межі ХІХ – початку ХХ ст. стала провідною ідеєю сучасного театру і танцтеатру зокрема. Крім того, сама «система виразності» Ф. Дельсарта, що стала естетико-теоретичним підґрунтям нових напрямків сценічного танцю сприяла виникненню **нових творчих методів** у роботі балетмейстерів **сучасного танцтеатру**.

Так, авторкою досліджено, що **рольова гра**, як одна з форм (методів) інтерактивних технологій: по-перше, використовується при побудові композиції сучасного театрального танцю, що сприяє народженню нестандартних пластичних рішень на відміну від академічного балету; по-друге, метод **рольової гри**

застосовується в прийомах (методах) контактної імпровізації які скасовують хореографа-лідера, допомагають народженню лексичних новоутворень і ритмопластичних вибудувань у творчій роботі балетмейстера. **Розглянемо** використання інтерактивних технологій у творчій роботі балетмейстерів **Уільяма Форсайта і Мерса Каннінгема**.

У. Форсайт так висловлюється про свій творчий метод: «Я даю танцівнику думку, а не результат ... техніка імпровізації не довідник, а відкрита **інтерактивна система**» [1, с. 13].

Такі три його одноактні балети як: «**Steptext**», «The Vertiginous Thrill of Exactitude» («**Запаморочлива насолода точністю**») і «In the Middle, Somewhat Elevated» («**Всередині, щось підвішене**») – найяскравіше ілюструють творчий метод В. Форсайта [9, с. 5–7].

Імпровізація групи танцівників, залучених до гри в створення сценічного образу, що вимагає і свободи володіння тілом, і свободи мислення – є основою його **творчого методу роботи з виконавцями**. «**Покажи мені свою ідею**» – вимагає У. Форсайт від танцівника, як згадує роботу з балетмейстером соліст балету Маріїнського театру Костянтин Зверев [4]. Як результат, в дуетній формі танцю характерною особливістю стає ясно виражена кругова динаміка і постійна трансформація різних підтримок класичного танцю (двома руками за талію, падаючі пози за обидві руки, за одну руку). При підйомах як швидких так і плавних, звертають на себе увагу «grand battement» і «grand rond de jambe jete» зі зміщенням осі рівноваги [4]. А академічні «sisson fermee», «пози attitude», «заноски», «fouette» з закінченням в невиворотне «developpe» і т. ін. знаходяться у постійному перетворенні, створюючи каскад лексичних новоутворень [5–7].

Крім того, створена У. Форсайтом **інтерактивна комп'ютерна інсталяція «Improvisation Technologies»** спочатку планувалася як допоміжний засіб для професійного тренінгу артистів балету франкфуртської трупи і, з часом, стала виконувати універсальні функції, що дозволяють **аналізувати** будь-який рух танцівників. У цьому проекті всі рухи танцюристів вписані у віртуальний простір.

Несподівані лексичні новоутворення на основі елементів класичного танцю В. Форсайт створює, починаючи малювати уявні фігури в повітрі, використовуючи всі частини тіла – ноги, руки, голову, коліна, вуха, підборіддя і т. ін. Так він створює **різноманітну геометрію танцю**, «яка графічними засобами креслить повний об'єм потенціальних рухів людського тіла...» [1, с. 12–13].

Досліджено, що **рольова гра стає творчим методом і Мерса Каннінгема**. Так, з самого початку 1940-х років особливо провокативними аспектами хореографічної теорії М. Каннінгема стали:

- 1) використання випадковості та невизначеності;
- 2) ставлення до простору сцени як до відкритого простору;
- 3) схильність розглядати компоненти танцювальної постановки як самостійні сутності.

Бажаючи, щоб його танці мали частину непередбачуваності самого життя, балетмейстер почав використовувати **метод «випадковостей»** з використанням *рольової гри танцівників*. Тому спектаклі М. Каннінгема вражали несподіваними композиційними рішеннями. Він розглядав вистави, як *спільність незалежно створених самостійних елементів*. Часто різні компоненти танцювального вечора вперше поєднувались на прем'єрі, дивуючи і танцівників і аудиторію. Це стосувалося і музичного оформлення [2, с. 185–186].

У 1991-му році він почав використовувати у своїй хореографії **комп'ютерну програму під назвою «Life Forms»** («Форми життя»), за допомогою якої можна **«оживляти» фігуру і створювати танець** [3]. Результатом таких експериментів можна вважати постановки балетмейстера **«Beach Birds for Camera»** (1991-й р.) з жорсткими та незграбними рухами рук та ніг і **«Viped»** (1999-й р.).

Балет «Viped», складається з двох частин: живе виконання хореографічної партитури танцівниками і **відеопроєкція**, яка варіювалася від абстрактних фігур до анімованих відео з мальованими танцівницями. Для створення анімації на трьох виконавиць **навішували сенсори**, які фіксували відеокамери. Всі

рухи переводились у **3D моделі** людських силуетів, а потім виводились на сцену, де з ними взаємодіяли живі перформери.

Танцівники-перформери виконують модифіковані «tombe», «tour» з зігнутою попереду ногою, різноманітні «attitude» з «flat backe», «tour channe», «grand battement», акробатичні підтримки в позу «I arabesques» (3 партнера і 1 танцівниця) і т. ін. [8].

Основне завдання балетмейстера – створення хореографії, де кожний виконавець має авторський рух і власний ритм. Продовжуючи педагогічні традиції хореографів танцю «модерн», він, за його ж словами, не прагне зробити виконавців схожими на нього, а намагається через свою техніку надати їм тієї сили, що дозволила б відкрити *власну індивідуальність у рухах та думках*. Таким чином, вищезазначені інтерактивні методи стають новими творчими методами балетмейстерів сучасного танцтеатру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Чепалов А. Сага о Форсайте. *Танец в Украине и мире*. №2(10). 2015. С. 12–13.
2. Anderson J. Ballet. Modern dance. A concise history. New Jersey : Princeton Book Company, Publishers, 1992. 235 p.
3. Кибербалет – современный танец и цифровые технологии – Biletsofit.ru : веб-сайт. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kibberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (дата звернення: 20.02.2020).
4. ЦД о возвращении балетов Уильяма Форсайта на сцену Мариинского театра : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/1l1Kd-p1ouk> (дата звернення: 24.01.2020).
5. In the Middle, Somewhat Elevated» – Marta Romagna, Roberto Bolle, Zenaida Yanowsky : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/NghGmjtxeak> (дата звернення: 24.01.2020).
6. In the Middle, Somewhat Elevated» – Sylvie & Laurent Pas De Deux : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/HqS4Gh1MGA> (дата звернення: 24.01.2020).
7. In the Middle, Somewhat Elevated»/William Forsyth : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/3knW29Yad8Q> (дата звернення: 24.01.2020).
8. Merce Cunningham Dance Company at BAM : Viped: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/YHeoYdDMbLI> (дата звернення: 20.02.2020).
9. Steptex / William Forsythe : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/ja5gyP0XjPs> (дата звернення: 24.01.2020).

Г. М. ПОЛЯНСЬКА, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

БАЛЕТНА ТВОРЧІСТЬ І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ»

У тезах йдеться про особисте бачення викладачем специфіки викладення курсу «Історія мистецтв» у студентів творчих спеціальностей. Пропонується обов'язкове залучення матеріалу аудіальних мистецтв та ілюстрування стилевих пошуків доби модерну фрагментами з балетної музики І. Стравінського. Пропонується національний ракурс бачення творчості композитора.

Ключові слова: *Історія мистецтв, І. Стравінський, імпресіонізм, експресіонізм, фольклоризм, урбанізм.*

Кожне ім'я в історії є неповторним скарбом. Втрата та забуття складових національної культури є злочином перед нащадками. Передаючи свої знання та пам'ять майбутнім поколінням ми можемо зміцнити чи послабити національну ідентичність, а загалом і державу. Відчуття віддалення від. Прошло лише 50 років з того часу, як епохальне явище на ім'я Стравінський відійшло у вічність, а його ім'я у педагогічній практиці стало поступово дистанціюватися.

Навчальний курс «Історія мистецтв» не може зводитися лише до історії архітектури та образотворчого комплексу. Кожній людині, що має за спиною ґрунтовну освіту, хоча би шкільного рівня, буде образливою прірва НЕ ЗНАННЯ в сфері аудіальних мистецтв. Молоді покоління знайомі і з творчістю Шекспіра, чули про Сервантеса але ім'я Рабле вже викликає їхнє здивування. Така ж ситуація у театральній галузі. Реформу Станіславського проходили, про Курбаса чули, але імена Гордона Крега чи навіть Роберта Стуруа...terra inkognita. Однак, ми виховуємо гуманітаріїв. Не наполягаючи на реалізації ідеї у всіх спеціальностей педагогічного напрямку, але майбутнім викладачам-музикантам, хореографам і культурологам будуть абсолютно зрозумілими, а відтак і переконливими ознаки художніх стилів і напрямів,

ілюстровані музичною інтонацією. Це не є дублюванням предметів музичного чи хореографічного циклів, а лише ілюстрацією матеріалом, що повинен бути у багажі кожного спеціаліста-гуманітарія апріорі.

Ігор Стравінський увійшов у світову музичну культуру у перше десятиліття ХХ ст., прожив майже 90 р. і як композитор був дуже результативним. Перші оприлюднені твори – вокальна сюїта «Фавн і пастушка» на вірші О. Пушкіна (1906) і симфонія Es-dur та «Феєрверк» для оркестру (1907) не віщували нічого радикального чи катастрофічно експериментального. Це були звичайні романтичні опуси. Але надалі композитор зарекомендував себе як представник модернізму, автор щоразу нових художніх напрямів, вже опозиційних естетиці романтизму. Такою творчою еволюцією він дещо нагадує шлях Казимира Малевича, що створює додаткові можливості ілюстративних паралелей.

Деколи знахідки Стравінського випереджали час появи того чи іншого явища, а найчастіше він відчував «ноосферу», все те нове, що «носилося» в повітрі. Урбанізм ще не прорізався із колективної підсвідомості, Е. Саті написав балет «Парад» лише 1917 р., а «музика вулиці, музика ярмаркування» звучали у «Петрушці» з 1911 р. У творах Шенберга 1905–1910 років вже спостерігається схильність до експресіонізму. Цей привид ще лише тривожив уяву батька додекафонії, а 1913 «Весна» вибухнула величезним скандалом в Парижі.

Талант і творче «кредо» композитора яскраво проявилися в жанрі балету, одній із чільних ділянок його мистецької діяльності. Стравінський написав 9, а якщо враховувати мікстові форми, близько п'ятнадцяти балетних творів. Ледь не кожен зразок (а інколи й окремий номер) твору представляє музичну версію ознак стилю чи напрямку. У першому балеті поєдналися романтичні, імпресіоністичні й нефольклорні фрагменти, у другому – фольклорні і урбаністичні, там же можна вбачати і ознаки пуантилізму... «Пульчинела», «Персефона», «Аполон Мусaget» чи «Поцілунок феї» – неокласичні... У пізньому «Агоні» (1957), по суті неокласичному, застосована серійна техніка. Тобто охоплене усе ХХ століття. Митець відносив себе до «аполонівського» типу художників, до прихильників осмисленого, а не емоційно-

імпульсивного творчого процесу. Тому у його балетній творчості і з'явилися пошуки різних стилів: від романтизму, імпресіонізму і неофольклоризму до неокласицизму та додекафонії.

Ще один аспект творчості майстра – український. Стосовно низки балетів Стравінського, таких як «Весна священна», «Жар-птиця», «Весіллячко», можна говорити про тотальну фольклоризацію, причому в новаторському дусі. Йдеться про звернення до прадавніх, архаїчних зразків фольклору (як «Колискова» чи «Хоровод» у «Жар-птиці»), до варваризмів у «Весні», а з іншого боку – до музики побуту – популярних наспівів міського фольклору, які демонструє «Петрушка». У дослідженнях наших науковців (М. П. Загайкевич, Н. О. Герасимова-Персидська) наголошується поява небувалої раніше напористої динаміки, нових метро-ритмічних і колористичних виразових засобів. Все це вимагало і нового підходу балетмейстерів-постановників до інтерпретації балетних партитур, стимулювало пошуки нових елементів хореографічної лексики. Сьогодні повз новаторські відкриття Ігоря Стравінського не може пройти жоден композитор, жоден діяч балетного театру. Його музика стимулювала радикальні пошуки в хореографії, надихала на творчі звершення найвідоміших композиторів і балетмейстерів сучасності. Тут я апелюю до розвідок М. П. Загайкевич. Вона писала, що один лише Джордж Баланчин на основі партитури Стравінського поставив 30 різних балетів.

А. Онегер, французький композитор ХХ ст. прирівняв першу постановку «Весни священної» в Парижі до бомби, що перевернула в 1913 р. «всю ...техніку письма, весь ... стиль. Ця бомба була видумана і кинута наймудрішим і найсильнішим із композиторів» [1].

Другий план залучення музики Стравінського – фольклорний, український. Для сучасної української музичної спільноти актуальними є дослідження духовних зв'язків Ігоря Стравінського з нашою культурою. Певну частину своїх творів Стравінський, писав на українській землі, а їхні інтонаційні джерела знаходив в українському фольклорі. Раєм для своєї творчості він вважав Устидуг, містечко поблизу Володимира-Волинського. Це було придане дружини – Катерини Носенко, що

походила з давнього козацького роду Сулими. 1907 році за проектом Ігоря Стравінського було побудовано обійстя. Він приїжджав сюди до рідних щоліта аж до 1914 р.

В Устилузі Стравінський написав і Балет «Весна священна». Магія атмосфери Волині, магія сивої давнини (Леся Українка!) відіграли вирішальну роль у формуванні музичної ідеї твору. Недарма композитор назвав його в підзаголовку «Картини язичницької Русі», а наспіви українських веснянок стали стрижневими в побудові партитури.

Отже, балетна творчість Ігоря Стравінського є цікавим і ефективним ілюстративним матеріалом для навчального курсу «Історія мистецтв», а його життєвий шлях може використовуватися у курсі Історії української культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Загайкевич М. П. Новаторські відкриття Ігоря Стравінського і розвиток української балетної творчості. *Стравінський та Україна* : матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф., 15–17 червня 2007. Луцьк : Вежа, 2007.

УДК 378.147.091.3-057.21:793.3]:394

І. Г. ТЕРЕШКО, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри хореографії та художньої культури, декан факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

ПОШУКОВА ЕКСПЕДИЦІЯ В ЗМІСТІ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «НАРОДОЗНАВСТВО ТА ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ФОЛЬКЛОР УКРАЇНИ»

У розвідці розкрито особливості застосування пошукової експедиції як засобу професійної підготовки майбутніх хореографів у змісті дисципліни «Народознавство та хореографічний фольклор України»; визначено її основні принципи організації, функції; розглянуто етапи, форми та методи вивчення методики запису, обробки та документування фольклорного танцю.

Ключові слова: пошукова експедиція, студент-хореограф, фольклорний танець, функції фольклорної експедиції, форми і методи пошукової роботи.

Нагальною потребою сучасного українського суспільства вважаємо подолання негативних проявів глобалізації, зокрема, наростання процесів культурного відчуження, проявами чого є втрата національної ідентичності, поширення споживацької свідомості і гедоністичного типу моралі, які деформують ментальність у молодого покоління. Не розчинитися в середовищі інших культур, не втратити етнічну самобутність, зберегти багатство духовного життя, що нагромаджувалося століттями – це одне із важливих завдань розвитку держави, що допоможе окреслити місце і роль українців у розвитку світової цивілізації [3].

Готувати висококваліфікованих хореографів, котрі, насамперед, є носіями традиційної культури свого народу, володіють навичками і вміннями відтворення її форм, механізмами її передачі, – одне із важливих завдань закладів вищої освіти. Високий потенціал у формуванні таких професійних компетентностей має танцювальний фольклор. Це актуалізує важливість фольклорно-етнографічної пошукової роботи, у процесі якої студенти поглиблюють і закріплюють отримані теоретичні знання і практичні вміння, знайомляться із живим побутованням фольклору, оволодівають навичками фіксації та документування хореографічного матеріалу [2].

Ми виробили концепцію вивчення навчальної дисципліни «Народознавство та хореографічний фольклор України», вважаючи на те, що її основна цільова спрямованість стосується формування в здобувачів вищої освіти цілісної системи знань про український етнос і фольклор та вироблення вмінь збору та аналізу фольклорного танцю.

Для навчання студентів роботі з хореографічним фольклором, яка включає всі етапи, починаючи з оволодіння методики збору та обробки матеріалу і закінчуючи створенням сценічного твору, відведено окремий змістовий модуль «Збереження і популяризація хореографічного фольклору», який складається з 20 аудиторних годин, з яких: 4 год. – лекційні, 2 год. – практичні, 14 год. – лабораторні заняття та 10 год. для виконання індивідуально-дослідних завдань.

Головні завдання даного модулю – навчити молодь бачити сучасний стан етнохореографії й усвідомити її значення у житті людини, визначити специфіку побутовання танцювального

фольклору у певній місцевості, установити причини, що впливають на деформацію танцювальної традиції. Досягти цього можна шляхом набуття певних професійних навичок, що дають змогу налагодити контакт із носіями фольклорної традиції (інформаторами), правильно записати та оформити зібраний матеріал [5]. Тому більше годин відводиться на вивчення теми: «Пошукова фольклорно-хореографічна діяльність як засіб збереження українського танцю». На лекційному занятті здобувачі знайомляться з прийомами (вибірковим та суцільним) обстеження, з етапами (підготовчим, основним і підсумковим) пошукової роботи. Перші два лабораторних заняття даного модулю орієнтують студентів на завдання майбутньої пошукової роботи. Здобувачі навчаються складати програму експедиції, розробляти квестіонар (питальник), анкети, знайомляться із технікою запису хореографічного фольклорного матеріалу, вчать користуватися технічними засобами, адже фото- і відеотехніка дають можливість зафіксувати не лише вербальну, музичну та хореографічну складову танцювального фольклору, але й середовище та обставини, за яких функціонує танець: манеру виконання (міміку й жести, артистизм виконавця), особливості сприйняття твору аудиторією, її реакцію, гру на інструментах тощо. Також ми прослуховуємо аудіозаписи, переглядаємо відеоматеріали, записані під час попередніх експедицій.

Наступних 5 лабораторних занять ми виїжджаємо у фольклорні експедиції по селам історичної Уманщини для суцільного обстеження побутування танцювального фольклору в конкретному селі. Зауважу, що молодь спочатку ставить до експедиції як до одного з видів навчальної діяльності. Однак, занурившись у традиційне середовище, мимоволі починає усвідомлювати важливість точності фіксації кожного танцю.

Здобувачі продовжують самостійно проводити вибіркове обстеження, пов'язане з фіксацією будь-якого одного або декількох жанрів хореографічного фольклору (за місцем проживання чи у будь-якій іншій місцевості), готуючи до заліку індивідуально-дослідне завдання. Вони фіксують обрядові танці (весільні або календарні), хороводи, побутові чи сюжетні танці. Під час короткотривалих експедиційних виїздів у процесі виконання індивідуально-дослідних завдань майбутні хореографи роблять

перші самостійні кроки на пошуковій ниві, розкривають для себе специфіку живого фольклорного процесу, навчаються практично застосовувати здобуті теоретичні знання, поступово набувають необхідного для майбутньої професійної діяльності досвіду фольклорно-етнографічної роботи у польових умовах та документування хореографічного матеріалу [4]. Незважаючи на спостережувані у традиційній сільській культурі ентропійні процеси, молодими дослідниками знайдено унікальні зразки народного танцю. У звітах експедиційної роботи зафіксовано словесні описи, схеми й замальовки, наявні фото- й відеоматеріали, за якими можливо реконструювати якщо не повністю танець, то хоча б його окремі рухи й пози.

Результати таких фольклорних експедицій щорічно поповнюють фонди кафедри хореографії та художньої культури і є важливим навчальним матеріалом із предметів професійного циклу. Поступово створюється аудіо- та відеотеки, каталог із записами обрядів і танців.

Щороку студенти демонструють зібраний фольклорний матеріал на різних мистецьких заходах у позааудиторній роботі. Зокрема, на етнофестивалі «Відкритий простір для творчості» у творчих проектах українознавчого спрямування театру-студії «Вєрвечка», що складаються з різних видів науково-творчої діяльності: дослідження певної теми в архівах та наукових джерелах, розробка сценарію, виготовлення костюмів та атрибутики, відтворення на сцені. Студентами відроджені обрядові дійства «Уманська інтермедія «Коза», «Ой на Івана, на купала», «Уманський ярмарок», «Великодні забави».

Таким чином, ґрунтовна теоретична і практична підготовка студентів-хореографів до пошукової фольклорної роботи не тільки забезпечує розвиток їхньої професійної компетенції, а й сприяє формуванню світогляду, моральних, патріотичних, естетичних і етичних уявлень. Така робота забезпечує безперервне і послідовне оволодіння студентами навичками виконавської та балетмейстерської діяльності, допомагає зрозуміти сутність і специфіку фольклорної танцювальної традиції, формує комунікативні навички, розвиває організаційні уміння, навчає оволодівати різними методами і формами обробки танцювального фольклору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю [3 вид.]. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
2. Грица С. Й. Українська художня культура: навч. посіб. Київ : Либідь, 1996. 415 с.
3. Зязюн І. А. Процеси модернізації сучасної педагогічної освіти в Україні. *Професійна освіта: педагогіка і психологія: польсько-український журнал* / за ред. Т. Левовацького, І. Вільш, І. Зязюна, Н. Ничкало. Ченстохова. Київ : АІД, 2006. VIII. С. 105–115.
4. Методика українознавчих досліджень: експедиційний вимір : навч.-метод. посіб. для студ. факульт. укр. філол. / уклад. Сивачук Наталія Петрівна, Терешко Інна Григорівна. Умань : Алмі, 2011. 262 с.
5. Сивачук Н. П. Фольклорна практика: Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини. 2-ге вид. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2008. 68 с.

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

УДК 378.091.2/2,7:793.3-027.562

Л. М. АНДРОЩУК, кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ЗВО УКРАЇНИ

У статті проаналізовано діяльність аматорського колективу в системі хореографічно-педагогічної освіти в Україні. В результаті дослідження: 1) обґрунтовано діяльність аматорських колективів як невід'ємного елементу етапів розвитку хореографічно-педагогічної освіти в Україні; 2) представлено творчий доробок та досягнення аматорських хореографічних колективів Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, Херсонського державного університету, Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, Київського університету імені Бориса Грінченка, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника; 3) висвітлено роль аматорського колективу в підготовці майбутнього вчителя хореографії в системі хореографічно-педагогічної освіти в Україні.

Ключові слова: хореографічно-педагогічна освіта, етапи становлення, майбутній вчитель хореографії, народний аматорський колектив, творчий доробок, фестиваль, конкурс.

Виявлення кращих здобутків підготовки фахівців в галузі хореографічної освіти в контексті діяльності аматорських хореографічних колективів в педагогічних закладах вищої освіти стануть науковим підґрунтям для визначення вектору розвитку хореографічно-педагогічної освіти в Україні.

Одним з колективів, який створив передумови для відкриття спеціальності «Хореографія» в Полтавському педагогічному інституті імені В. Г. Короленка став ансамбль бального танцю

«Грація», який було створено в 1975 році Петром Горголем на базі Полтавського палацу культури профспілок.

З перших років творчої діяльності ансамбль стає дипломантом I Всесоюзного фестивалю самодіяльної та художньої творчості (1977 р.), переможцем республіканського конкурсу ансамблів бального танцю (1980 р.), абсолютним переможцем міжнародного фестивалю ансамблів бального танцю соціалістичних країн (1981 р.), лауреатом обласної премії імені П. Артеменка та ін. [3; 6]. На етапі становлення керівник колективу Горголь Петро Степанович ініціює проведення офіційного чемпіонату України зі спортивних танців серед молоді та Міжнародної командної зустрічі США – Україна (1994 р.), чемпіонату України серед дорослих (1996 р.) та ін. На етапі модернізації ансамбль продовжує активну творчу діяльність та стає призером Кубка світу (Австрія, 2003 р.), переможцем відкритого чемпіонату світу (Німеччина, 2007 р.), чемпіоном Європейської федерації спортивного танцю (Україна, 2010 р.) серед команд формейшн, лауреатом Міжнародного фестивалю конкурсу «DanceSongFest» (Україна, 2012–2013 рр.) та ін. [3; 10].

На етапі модернізації в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка з'являються нові творчі колективи: народний ансамбль танцю «Весна» (керівник – Лілія Пригода) та народний ансамбль сучасного балету «Марія» (керівник – Марина Погребняк).

Народний ансамбль танцю «Весна» стає переможцем чисельних фестивалів і конкурсів, серед яких XI Всеукраїнський фестиваль-конкуру народної творчості «Барвистий віночок» (м. Дніпропетровськ, 2006 р., 2010 р.), Міжнародний фестиваль конкурсу хореографічного мистецтва «Танцюючий бриз» (м. Керч, 2011 р.), Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтва «DanceSongFest» (м. Харків 2012 р., 2013 р.) та ін.

Народний ансамбль сучасного балету «Марія» лауреат I та II премій у номінаціях «Modern», «Contemporary» Міжнародних конкурсів «Золото осені» (м. Луганськ, 2010 р., 2012 р.), «Art premium» (м. Київ, 2009 р., 2010 р.), «ART Premier» (м. Київ, 2011–2013 рр.), «Super dance» (м. Львів, 2012, 2016 рр.) та ін. В репертуарі колективу хореографічні композиції «Сходження», «Наречена»

хореографічних мініатюр з циклу «Біблійні мотиви»: «Втілення», «Каяття», «Народжені крила», «Ave Maria», «Великодня молитва», «Незрима битва», «Піднесені серця» та ін. [3].

На етапі становлення в Харківському національному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди в 1995 році був створений ансамбль народного танцю «Зорицвіт». Серед перших хореографічних композицій колективу «Гопак», «Гуцульська сюїта», «Подоляночка», «Лісова пісня», «Поліські жарти», «Російська плясова», «Лебідка» та ін. З перших днів існування колектив стає активним учасником концертів, фестивалів та конкурсів різного рівня. На етапі модернізації хореографічно-педагогічної освіти активізується творча діяльність колективу. В 2001 та 2003 роках колектив взяв участь у всеукраїнській виставці «Освіта України – XXI століття». Ансамбль танцю «Зорицвіт» отримує низку нагород на конкурсах, серед яких міжнародний фестиваль народного танцю «Шоки – Трипки» – 2005 (м. Каунас, Литва); міжнародний юнацький хореографічний конкурс «Містерія танцю»; всеукраїнський конкурс народної хореографії ім. П. Вірського; всеукраїнський конкурс творчості «Джерело талантів»; всеукраїнський хореографічний конкурс «Танці з Карпатами»; всеукраїнський фестиваль-конкурс талантів «Золоте намисто» та ін. [9, с. 221–222].

На етапі модернізації хореографічно-педагогічної освіти в Київському університеті імені Бориса Грінченка в 2012 році створено Театр танцю «Грін». В репертуарі театру з'являються постановки Дарії Бернадської, Ілони Гвоздьової, Євгенії Калачик, Анастасії Суярової, Володимира Грека. Колектив отримує низку відзнак на фестивалях та конкурсах різного рівня, серед яких Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Різдвяний Київ 2013», змагання з сучасного танцю «Dance City» (м. Київ), Міжнародний фестиваль мистецтв «ArtВесна 2014» (м. Київ), змагання з сучасного танцю «КиївBEST» (м. Київ) Міжнародний конкурс сучасного хореографічного мистецтва «Супер данс (Super dance) – 2016» (м. Львів), Міжнародний фестиваль сучасної хореографії в Вітебську (2018 р., Білорусь), Міжнародний фестиваль хореографічного мистецтва ALEGRIA (Іспанія), Всеукраїнський фестиваль хореографічного мистецтва «Dance dream». Серед

керівників Театр танцю «Грін» Євген Парфенюк, Марія Коростельова, Володимир Грек та ін. В репертуарі колективу хореографічні композиції «Серце плаче сліз не має...» (балетмейстер – В. Грек), «Двоє в коробці» (балетмейстер – В. Грек), «Be Quiet» (балетмейстер – Є.Калачик), «Стежками рідної землі» (балетмейстер – В. Грек), «Вільні, як птахи» (балетмейстер – В. Грек), «Любов, що пронесу я крізь життя» (балетмейстер – В. Грек), «Drop the game» (балетмейстер – М. Коростельова) та ін. [8].

Черговим колективом, створеним на етапі модернізації хореографічно-педагогічної освіти в Україні став ансамбль народного танцю «Дивоцвіт», який було створено при кафедрі театрального і хореографічного мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в 2005 році. Керівники колективу – Юрій Скобель і Василь Шеремета. За роки плідної творчої діяльності ансамбль продемонстрував свою танцювальну майстерність в Ніцці, Монте-Карло, Венеції, Відні, Празі, Будапешті, Мюнхені, Вроцлаві та ін. Серед відзнак колективу – диплом II ступеня Четвертого Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського. В репертуарі колективу хореографічні композиції «Анничка», «Березнянка», «Буковина», «Вишивальниці», «Дівоча доля», «Ойра» та ін. [4].

Аматорські хореографічні колективи стали невід'ємним елементом процесу розвитку хореографічно-педагогічної освіти в Україні на всіх її етапах, осередком хореографічної культури регіонів України, передумовою відкриття спеціальності «Хореографія» в вищих педагогічних навчальних закладах, середовищем професійного становлення майбутнього вчителя хореографії. Досягнення аматорських колективів підтверджують належний рівень підготовки майбутніх вчителів хореографії та якість творчого доробку колективів бального, народного та сучасного танцю.

Отже, аматорські колективи вищих педагогічних закладів освіти здобули визнання в Україні та за її межами. Творчий доробок колективів свідчить про збереження та поширення

кращих традицій української танцювальної культури, впровадження передового інноваційного досвіду створення зразків сучасного хореографічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросук Л. М. Діяльність аматорського колективу в системі хореографічно-педагогічної освіти в Україні. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання : науковий журнал : вип. 2 (12)*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2018. С. 197–206.
2. Андросук Л. М. Етапи розвитку хореографічно-педагогічної освіти в Херсонському державному університеті *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. Випуск 2. Умань, 2018. С. 7–17.
3. Андросук Л. М. Етапи становлення хореографічно-педагогічної освіти в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. Вип. 2. Умань, 2017. С. 7–16.
4. Ансамбль народного танцю «Дивоцвіт» : веб-сайт. URL: <https://ksmh.pnu.edu.ua/%D0%B4%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%86%D0%B2%D1%96%D1%82/> (дата звернення: 15.10.2018).
5. Білоусенко І. Засоби розвитку мистецько-педагогічно-культурологічних пошуків керівників хореографічних колективів Херсонщини II половини ХХ століття (на прикладі творчої діяльності народного ансамблю танцю «Чубарики». *Аркадія: культуролог і искусствовед. журнал*. Вип. 2 (39). 2014. URL: [http://storage.library.opu.ua/online/periodic/a-2\(39\)2014/7.pdf](http://storage.library.opu.ua/online/periodic/a-2(39)2014/7.pdf) (дата звернення: 15.10.2018).
6. Горголь П. С. Творчий шлях народного ансамблю бального танцю «Грація». *Традиції і перспективи розвитку Хореографічне мистецтво у контексті культурно-освітніх процесів: матеріали всеукр. наук.-практ. конф.* (12–13 груд. 2005 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2006. С. 35–41.
7. Кафедра хореографічного мистецтва Херсонського державного університету : веб-сайт. URL: <http://www.kspu.edu/About/Faculty/FCultureArts/choreography.aspx> (дата звернення: 15.10.2018).
8. Театр танцю «Грін» : веб-сайт. URL: <http://im.kubg.edu.ua/teatr-tantsiu-hrin/183-pro-teatr.html> (дата звернення: 15.10.2018).
9. Ліманська О. В. Художньо-творча діяльність ансамблю танцю в контексті розвитку хореографічного мистецтва. *Вісник ХДАДМ. Музичне-театральне мистецтво*. Харків, 2010. № 1. С. 220–222.
10. Кафедра хореографії : веб-сайт. URL: <http://ped.pnpu.edu.ua/horeografia.php> (дата звернення: 15.10.2018).

В. БУТЕНКО, студентка 2 курсу спеціальності 024 Хореографія кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Науковий керівник: докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ПОГРЕБНЯК М. М.**

ФОРМИ МУЛЬТИМЕДІА У ТВОРАХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ СУЧАСНОГО ТАНЦТЕАТРУ

У тезах здійснено аналіз творчих робіт і проектів окремих режисерів хореографів. Виявлено використання різних форм мультимедіа при створенні балетних вистав, мюзиклів та ін.

Ключові слова: мультимедіа, режисер-хореограф, сценічне хореографічне мистецтво, сценографія.

Стрімкий розвиток засобів інформаційного проектування і моделювання на основі комп'ютерних технологій відкриває нові перспективи у використанні мультимедійних засобів в різних видах сценічних мистецтв. Використання сучасних технологій дає можливість режисерам-хореографам створювати оригінальні авторські постановки та високотехнологічні концерти, що привертають публіку своєю новизною, інтерактивністю, видовищністю. Мультимедійне мистецтво як явище сучасного культурного процесу, є розповсюджено мистецькою практикою та всебічно досліджується вченими всього світу. Питання використання технічних засобів і аудіовізуальних технологій в художньо-видовищних виставах розглянуті в дослідженнях Н. І. Дворко, Л. Н. Михайлова і т.д. Однак, аналіз наукової літератури з питань використання мультимедійних технологій в роботі балетмейстера показав, що дана тематика залишається поза межами існуючих у вітчизняному мистецтвознавстві розробок, що і є метою даної наукової розвідки.

Розглянемо сутність поняття мультимедіа в сучасній науковій літературі. Визначаючи термін мультимедіа, О. В. Шликова зазначає, що мультимедіа визначається як електронний носій

інформації, що поєднує в собі текст, звук, графіку, а останнім часом все частіше анімацію і відео [6]. Мультимедіа як вид мистецтва являє собою певну форму художньої мови, представлені новими, іншими виразними засобами.

Нами виявлені різноманітні форми використання мультимедіа у творчих проектах окремих хореографів ХХІ століття. Так, Маріїнський театр – піонер впровадження інноваційних методів комунікації серед культурних інституцій світу, 15 квітня 2010-го р. організував першу в світі пряму телевізійну трансляцію *балету у форматі 3D*. Глядачі всього світу отримали можливість спостерігати об'ємне зображення балету в прямому ефірі. В Україні подібний експеримент мав місце на ХVІІ Міжнародному фестивалі «Зірки світового балету» в Донецькому національному академічному театрі опери та балету імені А. Солов'яненка [3].

Для повноцінного відтворення свого задуму сучасні балетмейстери прагнуть по можливості використовувати допоміжні засоби *сценографії*, які максимально наближають глядача до повного розуміння авторської ідеї. Такими засобами на сучасному етапі є, перш за все, досягнення новітніх мультимедійних технологій, які відкривають шлях до зростання виразних можливостей танцю і його емоційного сприйняття глядачем.

Новим словом в сценографії хореографічного твору стало використання *цифрових декорацій*. Одним з найбільш показових прикладів такої сценографії можна вважати проект для дітей з вадами фізичного розвитку під назвою «Вперед в майбутнє», реалізований у 2008-му р. в Японії. Як писали європейські ЗМІ, цей проект став мультимедійним шедевром мистецтва ХХІ століття. Постановники замінили звичайні декорації великим екраном, який огинав весь майданчик повністю, створюючи *кругову панораму* [4].

На концертах танцювальних колективів світового рівня можна побачити чимало цікавих дизайнерських рішень сценічного оформлення виступів. Прикладом такого підходу до сценографії є мюзикл «Барон Мюнхгаузен», за однойменною п'єсою Григорія Горіна, (режисер: Костянтин Томільченко). Перше в Україні *3D шоу* «Барон Мюнхгаузен» було створено з

використанням «*Lightconverse 3D show platform*». Це перша в Україні постановка даного твору в форматі танцювального мюзиклу [8; 9].

У цьому театральному жанрі цікавим сценічним оформленням також відрізняються французький мюзикл «Клеопатра: остання цариця Єгипту » (режисер – Камель Уалі, 2009 р.) і російський мюзикл «Монте-Крісто» балетмейстер-постановник – Ірина Корнеєва, 2008 р.) [11; 12].

Яскравим представником, що використовує хореографію в цифровому просторі є група Open Ended Group (США). Це цифровий художній колектив, до складу якого входять Марк Доуні, Шеллі Ешкер і Пол Кейсер. Вони відомі своїми розробками в технології танцю, зокрема «*motion-capture*» («*захоплення руху*»). Це – технологія запису руху і переведення цього руху в цифрову модель. Open Ended Group співпрацює з відомими балетмейстерами. З Мерсом Каннінґемом вони створили балети «Двоногий»(1999), «Петлі» (2001-2008); з Трішей Браун – «Як довго існує суб'єкт на краю об'єма» (2005) [15].

Сам Мерс Каннінґем у 1991-му році почав використовувати у своїй хореографії комп'ютерну програму під назвою «*Life Forms*» («*Форми життя*»), за допомогою якої користувачі можуть оживляти фігуру і, задаючи певні параметри, створювати танець [10; 13].

Таким чином, нами виявлено використання різноманітних форм мультимедіа у творчих проектах режисерів-хореографів: телевізійна трансляція балету у форматі 3D; цифрові декорації, використання комп'ютерних технологій і програм у створенні балетних вистав і мюзиклів («*Lightconverse 3D show platform*», «*motion-capture*», «*Life Forms*»).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
2. Астафьева Т. В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса. *Общество. Среда. Развитие*. 2011. № 3(20). С. 128–133.
3. Баруткина Л. П. Мультимедия в современной музейной экспозиции. Санкт-Петербург : Вестник СПбГУКИ. 2011. С. 106–108.

4. Дворко Н. И. Режиссура мультимедиа: генезис, специфика, эстетические принципы : автореф. дис. на соискание науч. степ. д-ра искусствоведения : 17. 00. 03. Санкт-Петербург, 2004. 47 с.
5. Диксон Ст. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции. The MIT Press, 2007.
6. Шлыкова О. В. Культура мультимедиа : учеб. пособие. Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2004. 415 с.
7. Wise K. The high cost of the Hamptons Dorothy. New York Magazine, 1968.
8. Барон Мюнхгаузен 3D СТБ : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/xC-d1Jvs-AQ> (дата звернення: 12.05.2021).
9. Барон Мюнхгаузен 3D СТБ : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/XPUhF3KsKvs> (дата звернення: 12.05.2021).
10. Кибербалет – современный танец и цифровые технологии – Biletsofit.ru : веб-сайт. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kibberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (дата звернення: 20.05.2021).
11. Клеопатра: остання цариця Єгипту: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/VBOHE4DvSck> (дата звернення: 12.05.2021).
12. Монте-Кристо : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/FFBhetWA2Ok> (дата звернення: 12.05.2021).
13. Танцы будущего: как технологии меняют балет? : веб-сайт. URL: <https://www.google.com/amp/s/ballettristic.com/tancy-budushhego-kak-tehnologii-menjajut/amp> (дата звернення: 12.05.2021).
14. Life Forms : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/ROmTHBg8N> (дата звернення: 12.05.2021).
15. Motion capture in dance : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/7238T305wRs> (дата звернення: 12.05.2021).

УДК 791.83:796.417](477)(091)

О. С. ГОРКОВЕНКО, викладачка кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, майстер спорту міжнародного класу з спортивної акробатики

ІСТОРІЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ЦИРКОВОЇ АКРОБАТИКИ: ХАРАКТЕРИСТИКА, ПЕРСОНАЛІЇ, ЗРАЗКИ

У тезах проаналізовано історію вітчизняної циркової акробатики, наводяться приклади найкращих зразків за персоналіями.

Ключові слова: акробатика, цирковий артист, циркова акробатична школа.

Історія представників акробатики та циркових артистів Київської школи, видатних майстрів спортивних змагань та манежу, на сьогодні не широко представлена у науковій літературі за даною специфікою.

Акробатика – цирковий та спортивний жанр. За різновидами акробатика класифікується – партерна, сольна, парна, групова; акробати-наїзники; гротеск; акробатика стрибкова, статична, темпова, каскадна, плечова; акробатика з батутом; акробатика з підкидною дошкою; акробатика з трампліном; акробатика вольтижна (акробатичний вольтиж); акробатика силова.

Важливим є проаналізувати видатних представників вітчизняної циркової акробатичної школи, а також виділити їх найкращі зразки.

Ольховіков Микола (батько) – акробат працював у цирку в 1930–50-х роках ХХ століття, очолював перший пресувальний цирковий колектив (1933–1941). Відзначився організацією театралізованих акробатичних номерів, особливо варто звернути увагу на його номер «Океанос» – російська трійка на конях. Серед стрибків треба відзначити його роботу та його (сина) Ольховікова Миколи, народного артиста РРФСР. Серед складних трюків – «Подвійне сальто мортале з підкидної дошки» з приходом в крісло, на перш, який тримав його батько.

Володимир Довейко – акробат, народний артист РРФСР, працював у цирку з 1930–1950-х років ХХ століття. Відзначився стрибками з піруетами, комбінаціями з трьох послідовних піруетів, останній з яких закінчувався переднім сальто мортале. Також треба зазначити – два кола по манежу арабськими сальто без зупинки. Серед складних трюків відзначився «Потрійним сальто з піруетом з підкидної дошки», його партнер Саженов виконував «Сальто мортале на двохметрових ходулях». У 1946 році створив груповий цирковий номер «Акробати-стрибуни з підкидними дошками» [2, с. 94–96].

Василь Яловий та *Олександр Яловий* – акробатична силова пара, засновники та викладачі Київської республіканської студії естрадно-циркового мистецтва (КРСЕЦМ), заслужені артисти УССР, викладачі з циркової акробатики у КРСЕЦМ. У

1950–1960 рр. працювали при Укрконцерті в Києві. Їх номер називався «Римські гладіатори». Серед складних трюків відзначався «Копштейн» (голова в голову без застосування бублика). З 1975–1980-ті рр. працювали у Київському державному училищі естрадно-циркового мистецтва (КДУЕЦМ) [4, с. 10].

Акробатична чоловіча група, яка працювала в Києві у 1950–60-х роках ХХ століттях та представляла найкращі технічні і професійні досягнення, школу радянської спортивної акробатики на міжнародних, всесоюзних і регіональних змаганнях – Володимир Тішлер, Віктор Тішлер, Анатолій Тішлер.

Важливим буде звернути увагу на те, що двох представників цієї акробатичної групи, якої внесли серйозний вклад у формування Київської школи циркової акробатики в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв (на той час КДУЕЦМ, Київський коледж естрадного та циркового мистецтв).

Анатолій Тішлер та Віктор Тішлер – заслужені майстри спорту СРСР зі спортивної акробатики, закінчили Київський державний інститут фізичної культури.

Анатолій Тішлер – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гімнастики, заслужений тренер України, а також член президії Міжнародної федерації спортивної акробатики (МФСА).

Важливо звернути увагу на особливі відзнаки двох братів у галузі професійно-технічних якостей. Якісна побудова та виконання комплексу вправ: «Акробатичні групові силові піраміди»; «Вольтижні вправи» – вистрибування першого середнього партнера з колони на підлогу, а верхній приземлюється в решітку (два нижні партнери ловлять), а також – «Півфлік-фляк» (стрибком з нижнього півоберту назад на зігнуті руки партнера, який стоїть у колоні). Анатолій Тішлер та Віктор Тішлер, працюючи у парі, виконували вправу «Стійка в стійку» (стійка на одній руці на шії нижнього, який стоїть у горизонтальній рівновазі).

Також хотілось зазначити, що особливе значення у спортивних змаганнях мала чистота та якість репрезентування складних вправ і рухів, а також відмінна культура виконання зі спортивної акробатики, яка відзначалась на міжнародних зборах високими показниками (10 балів).

Невід'ємною частиною виконання акробатичної чоловічої групи взагалі та Анатолія Тішлера і Віктора Тішлера зокрема, відзначена велика працездатність, а також не звертання уваги на певні аспекти життєвих та професійних недоліків і труднощів.

Анатолій Тішлер та *Віктор Тішлер* випустили неодноразових Чемпіонів Світу зі спортивної акробатики (парної силової): жіноча акробатична пара – Надія Тищенко та Віра Тищенко; чоловіча акробатична пара – Юрій Тішлер та Сергій Петров.

У Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв Віктор Тішлер працював з 70-х років ХХ століття (більше 35 років), Анатолій Тішлер – з 2000-х років (більше 15 років). Віктор Тішлер працював зі студентами зі спеціалізації «Циркова акробатика», Анатолій Тішлер – зі спеціалізації «Циркова акробатика», «Циркова гімнастика». Випускники Анатолія Тішлера та Віктора Тішлера працюють у вітчизняних і зарубіжних відомих циркових компаніях, а також у всесвітньо відомому цирку «Cirque du Soleil» [4, с. 9–11].

Вихованець династії Тішлерів, син Володимира Тішлера – Юрій Тішлер, заслужений майстер спорту СРСР зі спортивної акробатики, який зараз працює з 2004 року на відділенні молодших спеціалістів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв зі студентами зі спеціалізації «Циркова акробатика», «Циркова гімнастика».

Абсолютний чемпіон СРСР зі спортивної акробатики. Випускники Юрія Тішлера працюють у відомих циркових компаніях, а також у всесвітньо відомому цирку «Cirque du Soleil». Також хотілось відзначити видатні трюкові акробатичні елементи Юрія Тішлера – «Пірует в кабріоль на 360° в темпі 1,5 сальто» назад з просуванням вперед; «Діамідовський оберт 360° в одну руку нижнього». Виступав в Українському балеті на кризі (Київ), Театрі крижаних мініатюр (Москва), Hot Ice Show (Блекпул – Велика Британія); Holly Days on Ice (США, Швейцарія).

Володимир Кашеваров – акробат-стрибун, повітряний гімнаст 1960–1990-х років ХХ століття. Номер – акробати на верблюдах «Кадиргулям» під керівництвом Янушевського Владислава. Найяскравіші трюки – «Сальто вперед через п'ять

верблюдів», «Рондад задне сальто за бар'єр». Номер акробатів-стрибунів в акробатичному ансамбль «Черемош» під керівництвом заслуженого артиста УРСР Віктора Максимова.

Найяскравіші трюки – «Подвійне сальто назад на килимі», «Подвійне сальто з гвинтом» (з обертом на 360°), «Арабські сальто по колу на манежі». Дуєтний номер – повітряна рамка «Повітряне кохання» з партнеркою та дружиною, заслуженою артисткою України Світланою Кашеваровою. Найяскравіші трюки – «Подвійне сальто вперед в руки партнеру», «Вольтижна робота та кабріоль з партнеркою». У подальшому – інспектор манежу Національного цирку України.

Анатолій Стеценко – еквілібрист на першах, заслужений артист України працював в «Українському колективі» та країнах зарубіжжя у 1970–1990 рр. Видатний номер, де був присутній синтез циркових жанрів, – акробатичний хенд-вольтиж з еквілібром з першами, номер «Летучі перши», при випуску якого було змінено загальноприйняте візуальне бачення статичного руху перша на його динамічний рух у просторі.

Найяскравіші трюки – «Кидок перша з верхнім від одного нижнього до іншого», «Переліт верхнього з перша до середнього, який стоїть на перші», «Кидок перша з чотирьох рук партнеру, який стоїть на ходулях». У подальшому цей дивовижний номер був відновлений у 2014 році та продовжує репрезентуватись на арені Національного цирку України під керівництвом Віктора Ярова за участі випускниці Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв – Тетяни Заремби.

Валерій Пироговський – акробат на підкидних дошках, працював у 1970–1980 роках ХХ століттях у «Цирковому колективі» при Союздержцирку під керівництвом народного артиста України Володимира Шевченка. Видатні трюки – «Колона з чотирьох чоловік, п'ятий робив захід в плечі (вилітав)», «Два бланжи, чотири задніх сальто мортале в плечі». Його партнер *Ханов Сергій* у номері відзначився унікальним трюком «Потрійне сальто на одній ходулі» [2, с. 74–79].

Сергій Дідик – акробат, випускник Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва на гойдалках (КДУЕЦМ), працював у 1980–1990-х роках ХХ століття. Демонстрував цирковий

номер, який був поставлений викладачем КДУЕЦМ **Володимиром Боровіковим**, ним також був придуманий специфічний реквізит – «Зустрічні гойдалки». Видатні трюки – «Арабське сальто» (з однієї гойдалки на другу гойдалку), «Подвійне арабське сальто», (оберт на гойдалці на 360° сонце) з переходом у потрійне сальто з півгвинтом», «Зустрічний переліт» з однієї гойдалки на другу гойдалку.

Важливо додати, що викладачами КДУЕЦМ у 1980–2000-х роках працювали талановиті майстри – Сергій Вісков та Юрій Збаращенко, які випустили багатьох видатних циркових акробатів.

Юрій Збаращенко – акробат, керівник номеру «Акробати-стрибуни». Викладач з акробатики (стрибкова, вольтижна) Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва у 1980–2000-х роках. Майстер курсу акробатів-вольтижерів під керівництвом Григорія Степанова. Видатні трюки в номері з шести акробатів-вольтижерів, 1993 року випуску – «Переліт-пасаж з однієї решітки в іншу (півфлік-фляк – курбет)», «Подвійний пірует (той, що пролітає зверху) – курбет (той, що пролітає знизу)», «Потрійне сальто з решітки в решітку», виконавець **Дмитро Орел** (старший викладач КМАЕЦМ), режисура та хореографія Олексія Біткіне (викладач-методист КМАЕЦМ) [4, с. 12].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акробатика : учеб. для ин-тов физ. культуры. Москва : Физкультура и спорт, 1993. 160 с.
2. Акробатика : программа для училищ циркового и эстрадного искусства по специальности № 2109 «Цирковое искусство» (отделение цирковых жанров). Москва : ВМУЗИК, 1991. 36 с.
3. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка : учеб. пособ. для училищ. цирк. и эстрад. искусства и отдел. режиссуры цирка театр. ин-тов. Москва : Искусство, 1997. 280 с.
4. Орел Дмитро. Акробатика : теорія та методика викладання, програма, навчально-методичні рекомендації для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії: навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2019. 153 с. : іл.

Т. Л. ДРАЧ, магістр, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, тренер-хореограф танцювальної студії «Шоколад» (м. Львів)

ВПЛИВ БОЙОВИХ МИСТЕЦТВ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Сучасна хореографія увібрала в себе експериментальні пошуки нової лексики, завдяки поєднанню духовних практик та новітніх тенденцій у сфері культури. Окрім впливу йоги або вільної пластики на розвиток сучасного танцю, неабиякий вплив мало мистецтво бою, яке також досліджує внутрішні почуття людини та її взаємодію з партнером та простором. Проаналізовано літературні джерела та здійснений мистецтвознавчий аналіз творчих робіт сучасних хореографів. Виявлено вплив бойових мистецтв на розвиток сучасного танцю.

Ключові слова: сучасна хореографія, танець «модерн», взаємовплив традицій, бойові мистецтва, буюто, айкідо, капуйєро.

Джерела виникнення сучасної хореографії досліджували такі науковці як Плахотнюк О. А. (2016), Шариков Д. І. (2010), Нікітін В. Ю. (2000). Однак питання впливу бойових мистецтв на розвиток сучасної хореографії ще не знайшло відображення у сучасній літературі.

Саме тому, нами була поставлена мета: дослідити вплив бойових мистецтв на розвиток сучасної хореографії.

Для досягнення поставленої мети слід вирішити такі завдання: проаналізувати літературу по даному питанню; провести мистецтвознавчий аналіз творчості сучасних балетмейстерів, у яких можна помітити вплив бойових мистецтв на створення хореографічної лексики.

Сучасна хореографія постійно розвивається, з'являються нові стилі та напрямки. Техніки танцю-модерн мають різні інтерпретації, тож важливо дослідити звідки сучасна хореографія бере свої джерела та яким чином з'являються нові цікаві виразні засоби. Культура Сходу мала великий вплив на розвиток сучасного танцю. Поглиблення в свої власні відчуття характерно і для східних бойових мистецтв. Де людина поглиблюється не лише у форму та техніку виконання, але й спостерігає за власним внутрішнім станом. Важливо прослідкувати розвиток цієї ідеї у бойових

мистецтвах Сходу та духовних практиках, які передалися у сучасну хореографію, і на танець-модерн, зокрема. Помічаємо в багатьох бойових мистецтвах звернення до стихій: вітру, води, вогню, землі. Вони надихали визнаних сенсеїв на створення бойових технік, можна помітити як в бойовому мистецтві айкідо люди виконують рухи, які нагадують фігури та образи цунамі, каміння, або дерева, доречно це стає і в сучасних танцях, де людина може відтворити рух вогню, води або повітря. Ці прості та зрозумілі речі надихнули Айседору Дункан на пошук вільної пластики, вона примножила це багатство культурного здобутку людства, і створила з цього власний танець. Бойові мистецтва удосконалюють культуру бою, надають бойовим технікам форми, які при відпрацюванні створюють інструмент для протидії агресії та нападам. Вчителі пішли далі за техніку виконання і створили психологію бою, тактику, виховання мудрості та бойового етикету, які допомагають людям відходити від агресії та перенаправляти негативні емоції та почуття в гармонію та досконалість. Саме ці прийоми були застосовані Рут Сен-Дені, яка шукала натхнення для постановок у культурі Сходу. А Лої Фуллер експериментувала з атрибутами, світлом, використовувала незвичні костюми, це суттєво пожвавило розвиток танцю-модерн та його технік[1, с. 45].

Техніки бойових мистецтв якнайліпше перегукуються з контактною імпровізацією, де партнер має відчути імпульс свого опонента, для того щоб зробити новий рух та використати його енергію. Контактна імпровізація присутня і в бойових мистецтвах, коли робиться *джо вадза* (виконання вільних технік). Коли партнер не знає, яким чином на нього буде нападати *уке* і має ментально зреагувати.

Айкідо, наприклад, називають ще японськими танцями, тому що зовнішньо схоже, що люди танцюють, коли виконують техніки. Тим не менш, ці бойові техніки від того не стають менш ефективними. Айкідо – вид бойового мистецтва, яке зародилося в Японії, його засновником став Моріхей Уешіба. Ноги *айкідо*к прикриті спеціальними довгими штанами (*хакамою*), які скривають рухи ніг, здається що людина ковзає по підлозі, що також створює ілюзію театральності. Окрім того, в айкідо відсутні удари ногами, що створює приземлений рух в процесі технік, що нагадує рухи сучасного танцю [4, с. 57].

Капуйера, також вид бразильського бойового мистецтва, в ньому присутній музичний супровід берімбау, однострунного музичного інструменту, або інших національних інструментів, що також наштовхує на ідею, що партнери ніби танцюють. В капуйера багато елементів виконується на руках, тому створюється враження, що людина заповнює собою всі рівні простору, рух має бути безперервним. Це характерно і для сучасного напрямку танцювального мистецтва *контемп*, де рухи плавно перетікають один з одного. Складається враження, що виконавець підпорядковується якійсь стихії та впадає в «танцювальний транс», з часом практика допомагає досягнути безперервності в рухах, тіло починає рухатися під впливом внутрішньої енергії.

Стиль сучасної японської хореографії *буто*, включає в себе такі елементи як сцентрованність, виконання статичних поз, так як це характерне для *кунг-фу*. Виконавець завмирає в одній позі на одній або двох ногах і шукає внутрішній баланс. *Буто* – це сучасний вид танцю, де рух відбувається в середині виконавця, а не ззовні [2, с. 8].

Ще одне бойове мистецтво, яке вплинуло на розвиток хореографії, сучасної зокрема, є *бойовий гопак* – українське національне бойове мистецтво, яке вже в своїй назві відображає танцювальну сутність. Боець ніби танцює, виконуючи бойові техніки, однак такий формат допомагає виховувати в воїнах витривалість та маневреність, коли виконавець відчуває ритм та такт швидше реагує на напади та робить вчасно потрібний хук та удар. Таким чином досягається потужність у рухах та граційність у виконанні технік, котрі і стають ефективним засобом для боротьби з противником та власними слабостями [3, с. 50].

Бойовий гопак в Україні – популярний вид бойового мистецтва. В своїх постановках хореограф Ірина Мазур залучає хореографію модерн та стилізує її в національному фольклорному стилі. Вона поєднує елементи бойових мистецтв України, національної культурної спадщини, української народної хореографії та створює костюмоване дійство, яке породжує створення самобутніх національних постановок. Бойовий гопак, присутній в її хореографічній постановці «Революція», де відображається боротьба українського народу за незалежність та свободу.

Звертаючись до бойових мистецтв України, слід відмітити бойове мистецтво українських амазонок *Асгарда*, які також використовували танець, як спосіб досягнення бойової досконалості. І в даний час це мистецтво передається та відображається на пошуках українських сучасних хореографів [3, с. 55].

Важливо відмітити, що бойові мистецтва Сходу та Заходу різняться за своїм підходом до внутрішнього стану воїна та його професійних характеристик. Тож, важливо, що східні бойові мистецтва привнесли у хореографію саме поглиблення до внутрішнього стану виконавця, а західні – надали форму, створили посуд, в який облачили потім свої постановки хореографи сучасного танцю.

Таким чином, можна зробити висновки, що бойові мистецтва мають вагомий вплив на розвиток сучасної хореографії. Аналіз літературних джерел дозволив прослідкувати вплив східних бойових мистецтв на розвиток танцю-модерн, а мистецтвознавчий аналіз творчості українських хореографів допоміг знайти спільні риси у лексиці сучасної хореографії та національних бойових мистецтв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. Москва : ГИТИС, 2000. 440 с.
2. Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. *Вісник ХДАК. Музично-театральне видовище*. 2010. №1. С. 7–10.
3. Калядрук Тарас. Таємниці бойових мистецтв України. Київ : ЛА Піраміда, 2007. 450 с.
4. Масатаке Фудзита. Айкідо Кейко Хо: Метод практики Айкідо. Москва : ГИТИС, 2013. С. 201.
5. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види : монографія. Київ: КиМУ, 2010. 208 с.

УДК 793.31(476)

М. О. КОЗУБЕНКО, студентка 2 курсу спеціальності 024 Хореографія кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Науковий керівник: викладач кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ПАВЛЕНКО Р. В.**

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ БІЛОРУСІ

В тезах висвітлено характерні особливості композиційної побудови народно-сценічного танцю Білорусі.

Ключові слова: фольклор, танець, народно-сценічний танець, композиція танцю.

Одним з найдревніших і найулюбленіших видів народної творчості Білорусії є народний танець, який має свою багатовікову історію. З великими труднощами паростки народної хореографії пробивались на професійну сцену. Поява на сцені народного танцю відноситься лиш до початку ХХ століття. З середини ХХ століття в Білорусії поруч з побутовим танцем з'являється й сценічний, професійний.

У появі і популяризації білоруських народних танців на сценічних майданчиках не тільки Білорусії, але і за її межами велика заслуга трупі Гната Буйницького – талановитого самородка, який створив в 1907 році білоруський народний театр, в якому сам Буйницький брав участь як режисер, актор і танцюрист.

Великий вклад в розвиток білоруського народно-сценічного танцю внесли К. Алексютович, І. Хворост, А. Опанасенко, С. Дречін, К. Муллер, А. Рибальченко, І. Акуленок, І. Серіков, Л. Ляшенко, И. Хворост, Н. Чистяков, К. Портний, А. Чурко та інші.

Мета нашого дослідження полягає у характеристиці особливостей композиційною побудови народно-сценічного танцю Білорусі на основі наукової та мистецтвознавчої літератури.

Різноманіття форм білоруського хореографічного мистецтва викликає необхідність класифікувати його по танцювальним жанрами. Кожен танцювальний жанр об'єднує танці, різні за формою і змістом. Серед них виділяються танці й танці, хороводи, ігри. Танці поділяються на традиційні популярні танці, кадрили, бальні (побутові) танці, танці; хороводи – на ігрові та танцювальні; ігри – на обрядові та розважальні [1].

Традиційні білоруські танці можна розподілити на декілька підгруп, що відрізняються одна від одної комплексом стилістичних рис. Перша підгрупа – танці ілюстративно-зображального характеру, можуть виконуватись масово або сольо. В них обігруються риси характеру людини – «Юрочка», «Сплюшка», «Гняваш»; відображаються праця і побут – «Таукачики», «Лянок», «Мельник» та ін.; зображуються явища природи, унаслідуються рухи звірів чи птахів – «Чарот», «Коза», «Воробей», «Гусачок», «Журавель». На танці ігрового характеру мали вплив ярмаркові виступи скоморохів, які влучно підмічали різноманітні риси характеру людей і сміливо висміювали негативні сторони побуту. У композиції білоруських танців помітний зв'язок з орнаментом білоруських вишивок і ткацтва. Різноманітні кругові, прямі, зигзагоподібні, перехрещені лінії органічно збагачували малюнок танців.

Дослідники виділяють другу підгрупу танців, основою перебудови яких є геометричний візерунок і орнамент. Це танці «Кружок», «Крижачок», «Дудочка», «Лявоніха» і багато інших. Для них характерне масове і парно-масове виконання, хоча інколи зустрічається виконання трьома учасниками. В орнаментальних танцях майже відсутній сюжет, проте вони відрізняються багатством композиційного малюнка. Із часом стали набувати широкого розповсюдження різноманітні кадрили і польки. Ці танці проникли на територію Білорусії з Європи в ХІХ столітті. Кадрили утворюють другу групу танцювального жанру білоруського мистецтва. Місцеві виконавці кадрили зберегли від першоджерела лише основні композиційні мотиви, а все інше (фігури та їх композиція, рухи, манера виконання) наповнене місцевим колоритом. Кадрили здобували свої назви

від поселень, в яких вони отримали нову художню форму: «Лядкоуська», «Воранауська», «Смаргонська» та ін.

Третю групу білоруського танцювального мистецтва складають польки. Старовинний чеський танець гармонійно увійшов у танцювальний побут білоруського народу завдяки своїй певній близькості до національних танцювальних традицій: прості рухи і композиційні побудови, бадьорість і життєрадісність, дводольний музичний розмір. Дослідники вважають, що деяка подоба польки завжди існувала у білорусів, а з появою «іноземної гості» дістала завершену стилістичну форму. Свої назви польки одержували від характеру виконання чи назви поселень: «Кокетка», «Круцяшна», «Віцяблянська» та ін.

Четверту групу танцювального жанру складають міські побутові та бальні танці – «Страждання», «Венгерка», «Падеспань» та інші – з невеликою кількістю стандартних рухів та їхніх поєднань, в які іноді вводилася деталь, що надавала характерності. Основні рухи приблизно такі: прості кроки в ритмі музики в різних напрямках, повороти під рукою у партнера, обертання кроком польки, вальсу, плескання в долоні. В цій групі танців особливо помітний вплив стандартизації побутового хореографічного мистецтва – національні танці зводять до єдиної форми, вони втрачають свою самобутність і поєднуються із заздалегідь створеним стереотипом народно-побутового танцю. На жаль, до цього процесу долучилися професійні балетмейстери, які трансформували національні танці, спростили і пристосували їх для найширшого, масового виконання. Стандартизовані танці стали потрапляти з місту села з «десятих» рук, це ще більше спрощувало їх [2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексютович Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры. Минск : «Высшая школа», 1978. 528 с.
2. Гулик В. С. Білоруський народний танець: історія походження та особливості виконання. *Молодий вчений*. 2020. №2. С. 84–88.

УДК 793.31.071.2(477)

К. М. МАРФІЯН, студентка 2 курсу спеціальності 024 Хореографія кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Науковий керівник: викладач кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ПАВЛЕНКО Р. В.**

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

В тезах проаналізовано постановку «Ми пам'ятаємо» П. П. Вірського та визначено особливості творчого методу балетмейстера.

Ключові слова: танець, народно-сценічний танець, діти-класика, творчий метод, балетмейстер.

Творчість Павла Вірського синтезувала досягнення кількох поколінь українських хореографів у сфері сценічної інтерпретації народного танцю. Він завжди спирався на традиції. Але традиції сприймав творчо, збагачуючи їх досвідом фахового класичного танцівника й талановитого багатопланового хореографа.

Творчість Вірського та його автобіографічний шлях розглядали Ю. Станішевський, А. Гуменюк, П. Бондарчук, Г. Боримська, В. Литвиненко, Ю. Вернигор та інші.

Спадщина П. П. Вірського і сьогодні привертає все більшу увагу хореографічних критиків, істориків, теоретиків, а також багатьох балетмейстерів, які досліджують школу П. П. Вірського, оскільки в ній знайшли відображення всі кращі ознаки народного мистецтва, піднесені його генієм на якісно новий щабель [3, с. 7].

Метою нашої роботи є визначення особливостей існуючого творчого методу Павла ВІРСЬКОГО на прикладі героїчного полотна «Ми пам'ятаємо».

Творчий метод П. П. Вірського досліджувався вже у працях Ю. Вернигора, В. Литвиненко, Л. Костиренко та інших. Узагальнюючи різні думки авторів можемо сказати, що творчий метод Павла Вірського полягає в: академізації українського народного танцю, симфонізації музики українського народного танцю, звернення до козацької доби та наповнення репертуару ансамблю жартівливими танцями які є актуальними.

Спробуємо це перевірити на прикладі постановки П. П. Вірського «Ми пам'ятаємо». Для цього ми переглянемо відеоматеріал постановки і проаналізуємо наукову та мистецтвознавчу літературу. Джерелом для перегляду відео постановки «Ми пам'ятаємо» став для нас веб-сайт YouTube [5].

Героїчне полотно «Ми пам'ятаємо» присвячене подіям Великої Вітчизняної війни та висвітлює патріотичну тематику. Серед ряду проаналізованих нами робіт, найдетальніший на нашу думку опис цієї постановки надає В. А. Литвиненко у своєму підручнику «Зразки народної хореографії». Розглянемо цей опис мовою оригіналу.

Визначне місце в творчості П. Вірського має героїчне полотно «Ми пам'ятаємо». Патріотична тема цієї хореографічної картини гідно продовжує героїчну лінію, розпочату балетмейстером у «Запорозцях». Балетмейстер створює скульптурну композицію і майстерно оживляє її за допомогою мови хореографії. В основу сюжету покладено події Великої Вітчизняної Війни.

У картині «Ми пам'ятаємо» автор виявив себе публіцистом, художником-новатором, патріотом.

У композиції «Ми пам'ятаємо» ясно прочитуються дві основні теми – тема страждання і тема боротьби. Розкривається героїка воєнних днів, відтворення моральної сили та мужність людини. Чітка драматургічна розробка сюжету і психологія героїв яскраво вирішуються у дивовижному монументі. Композиція стримана. Вона створює монолітний образ нескореності. Герої розкривають грані єдиного узагальненого символу. Постає збірний образ мужності, незламності, навіть і перед лицем смерті.

Промінь прожектора вихоплює постать жінки-матері. Вона прийшла до монумента з квітами, щоб вшанувати пам'ять полеглих, почути голос минулого. У її спогадах оживають застигли образи героїв. Вони поволі сходять з монумента. Кожен крок стає твердішим. І ось вони стоять щільно, непохитно. Твердість їм надають духовні сили, моральна вищість. Музика В. Мураделі «Бухенвальдський набат» суворі і мужні. Вона точно втілює хореографічні образи й узагальнює танцювальні форми. Музика і пластика єдині, нерозривні, взаємозв'язані, органічні.

Набат Бухенвальда схвильований, стають незламні борці на боротьбу, ведуть грізний бій. Тут балетмейстер підносить танець до високого патетичного звучання.

Наростання танцю досягається посиленням внутрішньої драматургії та емоційної напруги. Тут П. Вірській використовує сучасні пластичні інтонації і поєднує їх з *demі* класикою. З кожним музичним тактом, з кожною музикальною фразою зростає сила впливу композиції. Це танець мари, танець-гімн безсмертю, величне створення життя через загибель героїв. Це заповіт щастя для прийдешніх поколінь.

Зв'язок поколінь митець розкриває публіцистичним прийомом, вводячи образ Матері. Він як заклик, звернення до молодих сучасників.

Тема Матері нібито обрамляє всю монументально-символічну картину. Цей образ емоційний, схвильовано-трагічний та мужньо-закличний, відтворює цілу гаму почуттів жінки – Матері.

У картині майстерне оформлення: це світлова техніка, задник сцени відіграє роль емоційного фону. Також суттєвим образом є прапор, який яскраво підкреслює героїку та високу патетику композиції.

П. Вірській вдало створив правдивий образ народного героїзму. Це полотно стало успішним вирішенням створення пластичного образу, розкриття принципу симфонічної пластики, застосування методу симфонічного письма [3, с. 58–60].

Таким чином, переглянувши відеоматеріал постановки П. П. Вірського «Ми пам'ятаємо» та проаналізувавши зміст наукових, мистецтвознавчих робіт ми погоджуємося з тим, що саме академізація та симфонізація виступають ключовими векторами творчого методу видатного діяча хореографічного мистецтва Павла Вірського.

На цьому творчий метод П. П. Вірського не обмежується та потребує подальших досліджень на прикладах його видатних постановок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вернигор Ю. В., Досенко Є. І. Павло Вірський. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.

2. Костиренко Л. О. Творча спадщина П. П. Вірського як феномен української культури. *Перспективи розвитку сучасної науки* : матеріали V міжнародної науково-практичної конференції. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 40–43.
3. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : посібник. Київ : Альтерпрес, 2007. 468 с.
4. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис. ... канд. мист-ва : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2017. 243 с.
5. Ансамбль Вірського «Ми пам'ятаємо» : веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/ImaQxJy> (дата звернення: 1.06.2021).

УДК 793.31.071.2(470+571)

К. МИКИТЮК, студентка 2 курсу спеціальності 024 Хореографія кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Науковий керівник: докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ПОГРЕБНЯК М. М.**

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО СВІТОГЛЯДУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ІГОРА МОЇСЕЄВА

Конкретизовано етапи формування творчого світогляду балетмейстера Ігора Моїсеєва. Виявлені особливості його творчого методу.

Ключові слова: народний танець, народно-сценічний танець, балетмейстер.

Видатний артист балету, танцівник, балетмейстер, педагог, хореограф, громадський діяч Ігор Олександрович Моїсеєв створив новий жанр сценічної хореографії – яскравий, самобутній Театр народного танцю. Виходячи з актуальності проблеми збереження традицій народної творчості, обрана заявлена тема.

Наукові праці вітчизняних дослідників К. Василенко, Ю. О. Станішевського, В. В. Пастух, В. О. Шкоріненко, Т. Г. Кохана, О. О. Єльохіної, О. А. Мерлянової, Л. П. Косаковської, С. А. Легкої та інших присвячені проблемам теорії та історії української

народної хореографії та народно-сценічного танцю зокрема. Але поза межами існуючих у вітчизняному мистецтвознавстві розробок залишаються конкретизація шляхів формування світогляду Ігора Моїсеєва та особливості його творчого методу, що і є метою даної наукової розвідки.

Моїсеєв Ігор Олександрович – один з найвеличніших балетмейстерів ХХ століття. Він зробив народний танець надбанням світової культури. З'ясовано, що коли хлопчикові виповнилося 14 років, батько вирішив віддати його в балетну студію. Так він став брати уроки балету у Віри Іллівни Масолової – колишньої балерини Большого театра. Вже через 3 місяці викладачка відвела Ігоря в хореографічний технікум Большого театра, де його зарахували до класу головного балетмейстера Большого театру – Олександра Горського. Вже в юності Ігор Моїсеєв був зачарований народним мистецтвом, з тих пір всі його помисли і устремління були підпорядковані єдиній меті – зберегти, розвинути, збагатити фольклор професійними знаннями і зробити надбанням світової культури. Коли І. Моїсеєву було 18 років, його взяли артистом в трупу Большого театру. Перші ролі були малопомітними, танцював у масовці. У середині 1930-х років І. Моїсеєв зрозумів, що його виживають із Большого театру. «Мене, – розповідав згодом Моїсеєв, – попередили, щоб я навіть не сподівався щось поставити. Але акторське поприще мене більше не влаштувало...» [2]. Ще на початку 1930-х рр., коли він пішки обійшов і верхи об'їздив Памір, Білорусію, Україну, Кавказ, збираючи зразки танцювального фольклору, у І. Моїсеєва сформувався серйозний інтерес до народної творчості і народного танцю особливо. У 1937-му році організував перший в країні ансамбль народного танцю. У 1943-му році балетмейстер відкрив при ансамблі школу-студію. Пізніше за його прикладом ансамблі народно-сценічного танцю були створені як в колишніх республіках нашої країни, так і за кордоном. Ансамбль Моїсеєва першим виступив у США, і артисти жодного разу не залишилися за кордоном [2].

За словами І. Моїсеєва: «Вивчати фольклорні танці, не відтворюючи їх потім на сцені, на міг погляд, марна трата часу. Народ танцює не для глядача. Він танцює для себе. Перенесіть

оригінал на сцену... І враз виявиться штучність, оскільки втрачено основну умову сутність «танцю для себе». «Танець для когось», танець для глядача, не може бути копією життєвого танцю. З появою тих, хто за ним спостерігає, з'являється театр, видовище. А у нього свої закони, свої вимоги» [1]. 29 липня 1937-го року на естраді саду «Ермітаж» відбувся концерт першого в світі Державного ансамблю народного танцю під керівництвом Ігоря Моїсеєва. Уже через рік від дня застосування ансамблю розгорнулася дискусія з приводу на *сценічне народне хореографічне мистецтво*. Одні бачили в колективі своєрідний етнографічно-фольклористичний хореографічний ансамбль, діяльність якого має бути обмежена певними кордонами. Функції ансамблю зводилися лише до відшукування та зберігання танцювальних перлин та показом їх у первісному вигляді на сцені. Апологети цієї концепції активно виступали проти І. Моїсеєва та його однодумців, які творчу діяльність ансамблю народно-сценічного танцю бачили набагато ширшою. Творчим кредом балетмейстера стало не тільки збереження автентичних зразків, а й на їхній основі створення нових авторських творів; а в тих народів, де з плином часу чи завдяки певним соціально-політичним причинам народний танець не зберігся, – відновлення його по окремих деталях в іграх, обрядах, пошук нових тем та образів в навколишньому вируючому житті, використання нових надбань музики, мистецтва драми і пантоміми, образотворчого мистецтва, скульптури, тобто створення широкого театрального хореографічного дійства. Так, моїсеєвське «Хорумі» – це суто фольклорний танок, без істотних змін, а «Калмицький танець» – авторський варіант І. Моїсеєва, побудований на калмицькому фольклорі.

За словами К. Василенко, у народно-сценічному танці ми відчуваємо і прихований внутрішній темперамент, як у хороводах та ліричних танцях, і нестримну динаміку плясок, переплясів, але все це підпорядковується законам сприйняття твору глядачем, якими балетмейстер мусить володіти вільно. Справжній художник сам встановлює, де, коли і за яких обставин, якими дозами мають виявлятися і темперамент, і експресія [1]. Підводячи підсумки першого періоду роботи ансамблю І. Моїсеєва, Е. Луцька відзначала, що «театральність, яка все більше відчувається в

почерку ансамблю, невіддільна від народності», – цитує дослідницю К. Василенко [1].

Авторкою проаналізовано авторські твори І. Мойсеева – сюжетні танці: Білоруський танець «Юрочка» та «Полька лабіринт».

У білоруському танці «Юрочка» згідно сюжету хлопець танцює та заграє до дівчат, але йому завжди щось заважає. У кінці танцю хлопець залишається один, але не засмучується й веселий йде зі сцени. Для побудови хореографічного тексту балетмейстер використовує основний крок – біг колінами вперед та назад, присядки, оберти, мотузочку з вихилясником. Всі інші рухи – стилізовані. Основними малюнками є: коло та клин. Костюми повністю відповідні до костюмів Білоруського краю. Тривалість танцю: 4.51 хв. [3].

В хореографічній мініатюрі «Полька лабіринт» – жартівлива сцена боротьби двох хлопців. На протязі усього танцю хлопці тримаються за руки й не розриваються. У такому положенні вони роблять підтримки та інші основні рухи: па галоп, біг, підскок, вистукування, оберти в парі. Костюми – футболка та лосини. Тривалість танцю : 4.10 хв. [4].

Таким чином, нами: по-перше, конкретизовані етапи формування світогляду і індивідуального балетмейстерського стилю І. Мойсеева: 1) навчання у Віри Ілївни Масолової – колишньої балерини Великого театру; 2) хореографічний технікум Большого театру (клас головного балетмейстера Великого театру – Олександра Горського); 3) збір зразків танцювального фольклору на початку 1930-х рр. на Памірі, у Білорусії, в Україні, на Кавказі; формування серйозного інтересу до народної творчості і народного танцю; 4) організація у 1937-му році першого в СРСР ансамблю народно-сценічного танцю; 5) відкриття у 1943-му році при ансамблі школи-студії.

По-друге, конкретизовані особливості творчого методу І. Мойсеева: 1) використання різних принципів обробки автентичних фольклорних танців для створення сценічних версій: від збереження першоджерела до авторського варіанту (танець «Хорумі», «Юрочка»; «Сквер-данс»; «Крыжачок»); 2) постановка авторських творів різних форм і жанрів; 3) створення широкого театрального хореографічного дійства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко К. Композиція українського народно-сценічного танцю : Видавництво «Мистецтво», 1983. 95 с.
2. Игор Моисеев – біографія, личная жизнь, партии... : веб-сайт. URL: <https://24smi.org/celebrity/5997-igor-moiseev.html> (дата звернення: 12.05.2021).
3. Танець «Юрочка» І. Моисеева : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/bM24SQR45RY> (дата звернення: 12.05.2021).
4. Танець «Полька-Лабіринт» ансамбля І. Моисеева : веб-сайт. URL: <https://videobox.tv/video/35476789/> (дата звернення: 12.05.2021).

УДК 793.3.071.2"20"

О. МИХАЙЛОВА, студентка 2 курсу спеціальності 024 Хореографія кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Науковий керівник: докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ПОГРЕБНЯК М. М.**

МЕТОДИ КОНТАКТНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ЯК КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ У ТВОРЧОСТІ ОКРЕМИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ СУЧАСНОГО ТАНЦТЕАТРУ

Проаналізовано авторські твори окремих балетмейстерів танцю театру ХХІ ст. Виявлено використання ними різноманітних методів контактної імпровізації при створенні композиції танцю.

Ключові слова: контактна імпровізація, сучасний танцю театр, балетмейстер, композиція танцю.

ХХІ століття характеризується стрімким розвитком нових форм мистецтва, нової естетики в хореографії, нової композиції сценічних танців, що пов'язане з поняттям «імпровізація» у різних видах мистецтв. Так, в слові «improvisation» міститься дієслово «improv», що перекладається з англійської як «покращувати».

Проблемам теорії та історії сучасного театрального танцю та сучасного балету присвячені праці, таких авторів як: О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та О. Шабаліна, статті

Д. Кулик, Д. Тураш, С. Домазар. Серед зазначених дослідників М. Погребняк на сторінках монографія розглядає окремі методи контактної імпровізації [3, с. 194–198]. Кулик Дарія на сторінках своєї статті торкається окремих аспектів використання методів контактної імпровізації у творчості балетмейстерів [1, с. 66–68]. Але поза межами існуючих розробок залишається проблема використання методів контактної імпровізації у творчості балетмейстерів сучасного танцтеатру, що і є метою даної роботи.

З монографії М. М. Погребняк з'ясовано особливості творчого методу постмодерного хореографа М. Каннінгема. Його роботи, за словами дослідниці, вражали несподіваними композиційними рішеннями, так як він розглядав спектакль як спільність незалежних один від одного створених самостійних елементів. Часто різні компоненти танцювального вечора вперше поєднувалися на прем'єрі, дивуючи і танцівників, і аудиторію. Це стосувалося і музичного оформлення, що мало звільняти танцюристів від – рабського підкорення або протиставлення танцю музиці (рис. 1).



Рис. 1. «MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY» [8]

Композиційні прийоми балетмейстера спираються на його – філософію, згідно з якою сучасне життя вимагає від людини жити, спираючись на розум, але одночасно не плануючи ходу подій. Його нововведення в танці відповідали музичним нововведенням композитора Джона Кейджа, ідеї якого Каннінгем переніс до своїх спектаклів, збудованих «на теорії вірогідності». Використовуючи випадкові методи, він скеровував порядок рухів у фразі, визначав кількість фраз у танці (рис. 2) [2, с. 196–204].



Рис. 2. «VIPED» [7]

З аналізу відео-джерел нами виявлено, що при побудові композиції танцю у своїх роботах балетмейстер використовує такі техніки контактної імпровізації як: рух у просторі «дистанція»; «розташування». Рух у просторі та групові конструкції симетричної форми [7; 8].

Аналіз творчих робіт українського хореографа Раду Поклітару – художнього керівника театру «Київ модерн-балет», дав змогу виявити використання ним також методів контактної імпровізації у композиції танцю. А саме, «рух у просторі та у часі», «малюнок на підлозі» («floor painters») у виставі «Вій», прем'єра якої відбулася у червні 2019 року у Києві. У виставі «Лускунчик» ми можемо побачити метод Стіва Пекстона (рис. 3).



Рис. 3. Фрагмент вистави «Лускунчик» Р. Поклітару [6]

Техніка контактної імпровізації (рух у просторі – «Space», асиметричні, симетричні конструкції та інші) використовуються Р. Поклітару у вальсі з балету «Дощ» у і у балеті «Перехрестя».

За словами іншого хореографа, – заслуженої артистки України, лауреата Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря, головного балетмейстера театру «Мазл-тов», Національного російського драматичного театру імені Лесі Українки та Національного українського театру Івана Франка Алли Рубіної: «Професія балетмейстера вимагає глибокого занурення у власний внутрішній світ і внутрішній світ інших людей ... Дивна робота. З одного боку, маєш справу з тонкою, невловимою субстанцією музики, пластики, почуття, а з іншого – конкретна людина, часто наповнена каламуттю сьогодення, з тілом, що не знає польоту духу ... А я хочу, щоб він танцював душею» [4]. До її балетів відносяться такі як: ораторія-балет «Київські фрески»; фолк-опера-балет «Цвіт папороті»; авторська версія «Весни Священної» на музику І. Стравінського та інші (рис. 4). Виявлено використання А. Рубіною таких методів контактної імпровізації в композиції своїх творчих робіт як: «дистанція» («distance»), «розташування» («location»), «рух у просторі».

Таким чином, з аналізу творчих робіт Мерса Каннінгема, Раду Поклітару, Алли Рубіної виявлено, що ці балетмейстери використовують у композиції танцю методи контактної імпровізації. А саме: «дистанцію» («distance»), «розташування» («location»), «рух у просторі та у часі», «малюнок на підлозі» («floor painters») та інші.



Рис. 4. Фрагмент з балету «Весна Священна» А. Рубіної [5]

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кулік Д. А. Методи контактної імпровізації як композиційні прийоми сучасного театрального(сценічного танцю). *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва* : мат. III Всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 лист. 2013 р. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2013. С. 66–68.
2. Погребняк М. М. Нові напрями танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с.
3. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
4. «Алла Рубина: хочу что бы они танцевали душой» : веб-сайт. URL: https://zn.ua/SOCIUM/alla_rubina_hochu,_chtoby_oni_tantsevali_dushoy.html (дата звернення: 2.05.2021).
5. «Весна Священна» : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1ZFtWT0a9lc&t=620s> (дата звернення: 2.05.2021).
6. «Лускунчик» : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ljc0q6kY4xw> (дата звернення: 2.05.2021).
7. VIPED : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YHeoYdDMbLI> (дата звернення: 2.05.2021).
8. MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G6Yock-KhEM> (дата звернення: 2.05.2021).

УДК 37.091.4(477):37.014.25-044.372

Т. О. НАЙДЕНКО, *магістрант факультету історії і географії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*

АКТУАЛЬНІСТЬ СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ А. С. МАКАРЕНКА В УМОВАХ СУЧАСНОЇ КРИЗИ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ОСВІТІ

Стаття присвячена проблемам у освітньому процесі, спричиненими руйнуванням відносин між індивідами та соціальними колективами. Дисфункція цих відносин призводить до порушення міжкультурних зв'язків між суспільними групами, поколіннями, носіями традицій і призводить до «пошуку онтологічної впевненості», яка руйнує міжкультурне спілкування. Відповіддю на цю проблему

сьогодення може стати система виховання А. С. Макаренка, репрезентована у фільмі «Прапори на вежах».

Ключові слова: міжкультурні зв'язки, колективне виховання, культурна депривація та виховання, соціалізація дітей, методи виховання, радянське кіно.

Сьогоденний світ, у своїй західній частині, представлений кластерами колективів ліберальної ідентичності. Такі колективи – лише середовища індивідуального розвитку, спрямовані на зручну і швидко реалізацію індивідуального вибору. Проте, саме як колективи вони позбавлені будь-якої самоцінності. Для ліберального дискурсу колектив, навіть суспільство в цілому є виключно ресурсом, знаряддям для індивідуального розвитку. Колектив не повинен мати яскравої ідентичності, бо в такому випадку він буде заважати кожному індивідуальному плану його окремих членів. При цьому теоретично пояснити сучасний прояв активного заклику маніфестації ідентичності спільнот дуже складно. В останні десятиліття традиційно-приватні справи, на кшталт мови, релігії, сімейних цінностей, культурної та етнічної належності, моралі та етики виносяться в публічну сферу і вимагають до себе уваги. Це переходить у політичну площину і сильно впливає як на міжкультурні зв'язки у глобалізованому світі, та і на освіту та виховання. Сучасний, гострий стан дисфункції відносин «Я – Колектив» є логічним продовженням кризи проблемної соціалізації індивіда, яка бере свій початок ще в середині ХХ століття.

Одним з можливих пояснень сучасного вибуху колективних ідентичностей може бути застосування комунітаристської теорії. Базисом цієї теорії був акцент на інтеграції «Я» до культурного тла, залежність саморозуміння та індивідуальної ідентичності від соціальних практик та ідентичності спільноти. В сучасному значенні провідною в комунітаристській теорії можна назвати таку тезу: – «сучасне співвідношення між розмаїттям світу і потребою людей у солідарності вийшло з-під контролю» [1, с. 152]. Сучасний стан соціальних груп перестав задовольняти потреби індивідів. Потребу в новому підході до соціалізації зазначають педагоги різних шкіл та напрямків, проте шляхи розв'язання цієї проблеми вони бачать по-різному. Одні у

запереченні глобалістичного ліберального підходу, інші у пошуці нових орієнтирів та методах впливу на соціум.

Так, вчителі – прихильники традиційних підходів, визнавши проблеми у сучасному кроскультурному глобалістичному вихованні, пропонують взяти дорослій частині соціуму на себе відповідальність за розрив у міжкультурних зв'язках поколінь, який виник в останні десятиліття. Один з найвідоміших представників цього напрямку, італійський викладач Франко Нембріні вважає першопричиною сучасних проблем культурного обміну між соціальними групами – ідею про «руйнування уявлень про роль батька в колективі». З його слів «виховання можливе там, де, в першу чергу присутній дорослий» [2, с. 15–16]. Він йде далі, запрошуючи на роль дорослого – Бога, який, на його думку, є центром будь-якого колективу.

Інші педагоги акцентують, що ми зараз живемо у мультикультурних суспільствах, але традиційні інституції, які забезпечували соціальну солідарність не витримують такого змішування традицій, мов, культур, моральних та етичних принципів. За словами М. Сендела, дуже непереконливо надавати свободі вибору людини пріоритет щодо питання блага та концепції доброго життя. Наш вибір, хоч яким вільним він не був би, не надає цінності предмету вибору. Навпаки, ми обираємо тому, що це «щось» гідне нашого вибору саме по собі, тобто є самоцінним [3, с. 12]. Люди висловлюють бажання мати «онтологічну впевненість» в сучасному мінливому світі, якої можна досягти виключно за допомогою ідентифікації себе з практиками, цінностями, смислами тяглість яких є довшою за індивідуальний досвід одного покоління. Це призводить до релігійного, етнічного, націоналістичного дискурсів у колективах і працює, переважно на деструкцію культурних зв'язків, а не на їхнє зміцнення.

Важливість ролі дорослого – керманіча, проблему втрати авторитету старшим поколінням, системі запобігання негативного впливу конфліктогенного середовища колективу, який «втратив онтологічну впевненість», та важливість оптимістичного бачення майбутнього досліджував і методологічно обґрунтовував А. С. Макаренко. Свою теорію А. С. Макаренко створив у 1920-30 рр. і розвивав у дитячій робітничій Комуні

ім. Ф. Е. Дзержинського розташованої поблизу Харкова. Всі свої напрацювання А. С. Макаренка втілював у житті комуни й на сторінках власних літературних творів, зокрема повісті «Прапори на вежах». За мотивами цієї повісті у 1958 році на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка було знято однойменний повнометражний фільм. Макаренко, відстоюючи ідеали колективного виховання доводив, що інтеграція дітей з порушеними соціальними та культурними зв'язками у суспільство можлива лише за умов дружнього, цілеспрямованого колективу.

Педагогічна діяльність А. С. Макаренка в трудовій колонії була спрямована на створення стабільного колективу депривованих дітей, вирваних з нормальних соціальних та культурних відносин без авторитарного керівництва та жорсткого примусу. Він доводив необхідність використання кількох методів виховання, а саме:

Вважав оптимістичне бачення світу базовим елементом своєї системи виховання.

Самоуправління, колективна етика то мораль.

Метод «перспективних ліній», направлений на формування особливої атмосфери очікування «прийдешньої радості завтрашнього дня».

В колонії основні цінності та цілі педагогічної діяльності полягали не у виявленні індивідуально-біологічних потреб дитини, а в процесі організації колективних взаємовідносин дитячого суспільного життя. На думку А. С. Макаренка, саме «колектив є вихователем особистості». Відмова від методики А. С. Макаренка, призводить до розриву між цінностями особистості та цінностями суспільства, що веде до уповільнення процесів соціального і культурного розвитку особистості. Як зазначає К. Г. Ердинеєва «адаптація та особистісний розвиток доповнюються одне одного, утворюючи різні напрямки феномену самоактуалізації» [4, с. 73]. Сам А. С. Макаренко майже не втручався в життя колонії, залишаючи за собою роль авторитетного регулятора, що дозволяло йому відволіктися від поточних проблем і займатися моделюванням майбутнього своїх вихованців.

Свою систему Макаренко розробляв у 20–30 роках ХХ століття, а фільм було знято у 60-ті роки. В ньому, на відміну від

повіді, трохи інакше проставлені акценти. Всі дійові особи фільму, три хлопчики та дівчинка потрапляють у колонію, маючи за плечима складні відносини з соціумом, батьками, етнічним оточенням. Вони належать до різних національностей, культур і освітніх рівнів. Полька, росіянин, українці. Син професора, син купця, син робітника. Але А. С. Макаренко в фільмі не вступає у пастку педагогіки діалогу, він не розвиває їх як самоцінні ідентичності. На додаток, він не потрапляє й у другу пастку – створюючи колектив збудований на ролі себе у якості Батька, а відносини з дітьми не засновує на традиційних для їх культур цінностях. Жодного міжкультурного взаємозв'язку. Методика А. С. Макаренка дає інший погляд на сучасні проблеми. Колонія стає модерновим простором іншої моралі, релігії, культури, традицій, який відірваний від навколишнього світу і перетворений на колективне «Я». Відносини «Я – Колектив» перетворюються на відносини «Я – Колектив – Світ». Ідентичність отримує онтологічну стабільність. «Правила гри» в колективі розроблені ще до інтеграції неофітів у спільноту. Світ дихотомічно поділений, має чітку структуру, а майбутнє яскраве позитивне забарвлення.

Складні діти-деприванти інтегруються до колективу, інфікуються новою мораллю, етикою, ієрархічними відносинами, виконанням обов'язків і повноважень. Їх одяг спалюється, їхнє майбутнє нікого не цікавить, про нього навіть не нагадують. Все життя дітей тепер направлене в майбутнє і це майбутнє стараннями А. С. Макаренка до них посміхається. Після включення дитини в колектив на готовий базис можна від'єднувати виробництво, музику, спорт, хореографію, образотворче мистецтво, театр. Але все це буде діяти згідно з правилами і принципами «Я – колективу» підживлюючи нові відносини між колоністами. Фільм «Прапори на вежах» є вікном у світ педагогічного спадку А. С. Макаренка, творчість якого є актуальною сьогодні не менше, ніж сто років тому. Руйнування ліберальної ідентичності, проблеми культурного спілкування, обміну та осмосу традицій знаходяться на передньому краю обговорень провідних педагогів. Можливо, крім повернення до традицій і національних, закритих ідентичностей, пошуку нової «онтологічної впевненості», чи апробації нових горизонтів

ліберальних свобод ця стрічка допоможе побачити інший шлях. Шлях апробованої системи реінтеграції депривованих індивідів у систему нових морально-ціннісних координат, нової системи кроскультурного спілкування, збудованої на самоконтролі та самоврядуванні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бистрицький Є. К, Зимовець Р. В, Пролеєв С. В. Комунікація і культура в глобальному світі. Київ : Дух і Літера, 2020. 416 с.
2. Нембрини Ф. От отца к сыну. Беседы о рискованном деле воспитания. Київ : Дух і Літера, 2019. 264 с.
3. Sandel, M. J. (1998) Liberalism and the Limits of Justice. New York: Cambridge University Press. p. 231.
4. Эрдынеева К. Г. Базовая философия субъекта как условие адаптации личности. *Фундаментальные исследования*. 2007. № 1. С. 73–76.

УДК 793.31.071.5

Р. В. ПАВЛЕНКО, викладач кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНИХ ОСНОВ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Проаналізовано наукову та навчально-методичну літературу з теорії народно-сценічного танцю та методики його вивчення. Виявлена проблема відсутності єдиної теорії народно-сценічного танцю та системи навчання.

***Ключові слова:** теорія танцю, народний танець, народно-сценічний танець, методика навчання.*

Народний танець є історичним початком для будь якого виду хореографічного мистецтва, адже все бере своє коріння з народу, його етнокультурної основи.

Пройшовши трансформацію від автентичного до народно-сценічного, народний танець зазнав певних змін та сформував свою школу та естетико-теоретичні засади. Кількість навчально-методичних посібників, мистецтвознавчої літератури, наукових праць з питань народно-сценічного танцю є тому доказ.

Теоретико-методичні засади народно-сценічного танцю висвітлені в роботах А. В. Лопухова, О. В. Ширяєва, О. І. Бочарова, Г. П. Гусева, А. О. Борзова, К. С. Зацепіної, А. А. Клімова, К. Б. Ріхтера, Н. М. Толстої, Е. К. Фарман'янц, Т. С. Ткаченко, И. Э. Бріске, Є. В. Зайцева, Ю. В. Колісниченко, О. Ю. Гордєєвої, В. Ф. Володько та інших.

В цих роботах авторами детально розкриті основні поняття народного хореографічного мистецтва, загальноприйняті позиції, положення рук та ніг в народному танці; висвітлена термінологія, яка використовується в народно-сценічному танці; надана характеристика вправ біля опори та на середині залу, наведено приклади етюдних форм різного танцювального мистецтва та багато іншого.

Але проаналізувавши зміст цих праць ми побачили розбіжності в здавалося б такому важливому моменті як визначення позицій рук та ніг у народно-сценічному танці. Кожен з авторів подає свою певну кількість позицій рук та ніг в народно-сценічному танці, що на наш погляд викликає протиріччя.

Мета даної наукової розвідки полягає в аналізі наявної наукової і методичної літератури та конкретизації розбіжностей з питань теоретичних засад народно-сценічного танцю на прикладі його позицій ніг.

Термін «народно-сценічний танець» з'явився в ХХ ст. в результаті виникнення цілого ряду професійних ансамблів народного танцю як самостійного виду хореографічної діяльності, покликаною зберігати, розвивати й транслювати зразки народного танцювального мистецтва різних країн світу. Будучи послідовником характерного танцю, народно-сценічний танець увібрав у себе все найкраще з його еволюційного досвіду, одночасно збагачуючись зразками багатонаціональної танцювальної культури і перебуваючи в тісній взаємодії з іншими видами танців і музикою.

В цілісному розумінні термін «народно-сценічний танець» – це народний танець та варіанти його інтерпретації в рамках сценічного простору за законами театральної дії. У структурному плані термін «народно-сценічний танець» відображає стилі виконання, пов'язані з середовищем виникнення та існування:

народний (побутовий, фольклорний) з традиціями виконання і національним різноманіттям; сценічний (народжений в надрах балетного спектаклю).

Серед хореографів-практиків і теоретиків не існує єдиної думки щодо термінології, пов'язаної зі сценічною практикою народного танцю. У дискусіях, історичних нарисах, підручниках зроблені спроби пошуку єдиного визначення, але в залежності від професійного досвіду, естетичних поглядів, обізнаності в обговорюваному питанні, виникає ряд взаємодоповнюючих або взаємовиключних понять.

О. С. Годрич у посібнику «Хореографія» зазначає, що народно-сценічний танець – це художній твір, який опрацював балетмейстер. Це танець, що побудований за сценічними та драматургічними законами [2].

Т. М. Дубскіх в своєму дисертаційному дослідженні трактує поняття народно-сценічний танець як вид танцювальної діяльності, яка базується на поглибленому вивченні танцювальної культури того чи іншого етносу, його господарської діяльності, побуту, звичаїв, вірувань, що визначають символіку та ігрову природу народних танців. Народно-сценічний танець – твір, що створюється на основі народних танців конкретного етносу професійними хореографами і призначений для концертного виконання [5].

Як предмет навчання танцівників народний танець виник в кінці XIX ст. у Петербурзькому імператорському хореографічному училищі. Його поява була обумовлена тим, що в балетних виставах почали виконуватися народні танці.

У 90-х роках XIX ст. О. В. Ширяєв зробив першу спробу створення характерного тренажу. У 1939 році в результаті накопиченого досвіду підготовки виконавських кадрів вийшла книга А. В. Лопухова, О. В. Ширяєва, О. І. Бочарова «Основи характерного танцю», яка вважається першим підручником з викладання народно-сценічного танцю. В даній роботі автори виділяють вихідне положення та п'ять позицій ніг [8].

Стуколкіна Ніна Михайлівна в своїй праці «Чотири екзерсиси» зазначає що позиції ніг аналогічні позиціям, прийнятим в класичному танці. Але в характерному екзерсисі до

них додається VI позиція. В ній стопи зімкнуті та розташовані паралельно одна одній [9, с. 51].

Гордеева Ольга Юріївна в своїй праці «Методика викладання народно-сценічного танцю (вправи біля станка 1–3 рік навчання)» зазначає: «... в народно-сценічному танці існують п'ять виворітних позицій, які відповідають п'яти позиціям класичного танцю, п'ять прямих позицій, які ще називають паралельними, та дві завернуті позиції, які ще називають зворотніми» [3, с. 12].

Зайцев Євген та Юрій Колесниченко у своєму навчальному посібнику «Основи народно-сценічного танцю» наголошують, що: «... крім п'яти основних позицій класичного танцю, існують ще положення, у яких ступні ніг паралельні або п'ятки розгорнуті, а носки разом» [6 с. 45].

Ряд авторів (Зацепіна Кіра Сергіївна, Клімов Андрій Андрійович, Ріхтер Костянтин Борисович, Толстая Ніна Михайлівна, Фарманянц Євгенія Карапетівна) у своєму колективному навчально-методичному посібнику «Народно-сценічний танець» виділяють п'ять відкритих, п'ять прямих, п'ять вільних та дві закриті позицій ніг [7, с. 8]. Геннадій Петрович Гусев у своєму навчальному посібнику «Методика викладання народно-сценічного танцю» також дотримується такої кількості позицій ніг [4].

Анатолій Олексійович Борзов у своєму навчальному посібнику «Народно-сценічний танець: екзерсиси біля станка» визначає п'ять відкритих, п'ять прямих, п'ять вільних та п'ять закритих позицій ніг [1].

Таким чином, проаналізувавши ряд робіт ми побачили відсутність єдиної системи теоретичного аспекту на прикладі визначення кількості позицій ніг у народно-сценічному танці. Звісно ж, ми погоджуємося з усіма авторами, але вбачаємо велику проблематику стосовно відсутності єдиної теоретичної системи навчання народно-сценічному танцю. Вважаємо за потрібне під час вивчення курсу народно-сценічний танець в профільованих закладах освіти ознайомлювати здобувачів з існуючими наробками, але рекомендувати вивчати досконало літературу з конкретної національності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борзов А. А. Народно-сценический танец: Экзерсисы у станка: уч. пособ. Москва : ГИТИС, 2008. 493 с.
2. Голдрич О. Хореографія : посібник. Львів : Край, 2003. 160 с.
3. Гордеева О. Ю. Методика викладання народно-сценічного танцю (вправи біля станка 1-3 рік навчання). Рівне : РДГУ, 2015. 183 с.
4. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка : учебное пособие. Москва : ВЛАДОС, 2005. 207 с.
5. Дубских Т. М. Вербальный компонент в обучении студентов народно-сценическому танцу в вузах культуры и искусств: дис...канд. пед. наук: 13.00.08 / Челябинская государственная академия культуры и искусств. Екатеринбург, 2006. 146 с.
6. Зайцев Є., Колісніченко Ю. Основи народно-сценічного танцю : посіб. Вінниця: Нова книга, 2007. 416 с.
7. Зацепина К.С. Народно-сценический танец : уч. метод. пособие. Москва : Искусство, 1976. 224 с.
8. Лопухов А. В. Основы характерного танца: метод. пособ. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, Лань, 2010. 344 с.
9. Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. Москва, 1972. 399 с.

УДК 793.33(091)

Ю. С. ПАВЛЕНКО, викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ КОНКУРСНОГО СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Розкрито становлення і історичний розвиток конкурсного спортивного бального танцю в Європі та Україні, проаналізовано розвиток танцювальних спортивних бальних асоціацій і федерацій, зроблено акцент на популярності бальної хореографії серед професіоналів та любителів цих спортивних змагань, визначено перспективу подальшого дослідження.

Ключові слова: бальний танець, спортивний бальний танець, конкурсний бальний танець, асоціація, федерація.

Упродовж останніх десятиліть в Україні набуває популярності сучасний бальний танець, що пов'язано з розвитком студій, колективів, проведенням майстер-класів, конкурсів.

Бальна хореографія характеризується такими ознаками: парна основа (чоловік і жінка), тілесний контакт, стилістика виконання, специфіка сценічних костюмів, конкурсність. Традиційно бальний танець поділяють на побутовий, сценічний та конкурсний.

Розвиток сучасного вітчизняного професійного та аматорського рухів бального танцю висвітлювалися в дослідженнях Т. Осадціва, В. Міщенко, Ю. Сахневич, О. Плахотнюка та ін.

Теоретичні і практичні аспекти бальної хореографії розкривалися в працях О. Вакулєнко «Сценічний бальний танець як самостійний напрям розвитку бальної хореографії», О. Касьянова «Види колективів бального танцю, їх диференціація за напрямками діяльності», О. Касьянової «Специфіка режисури балетних вистав у бальній хореографії» та ін.

Стрімкий розвиток бальної хореографії, висвітлення теоретичних, історичних, методичних і практичних аспектів бального танцю в наукових публікаціях підтверджує актуальність обраної нами теми.

Мета – розкрити історичне становлення та розвиток конкурсного спортивного бального танцю в Європі та Україні.

У 1661 році французький король Людовик XIV заснував Королівську академію музики і танцю, де італійські та французькі танцмейстери створили техніку і геометрію танцю. У цій академії почалось навчання танцювальному мистецтву, танцівники здавали екзамени та отримували дипломи.

У другій половині XVII століття остаточно формується така форма проведення часу, як бали. Ці танці були більше схожими на показ мод і демонстрацію багатства та заможності.

У XVII–XVIII століттях у танцях аристократів з'являються менует, гавот, контрданс. На зміну природності рухів приходять закони постанови рук та ніг.

У XIX столітті серед аристократичних і шляхетних салонів популярними стають полонез, вальс, галоп, французька кадрили, полька, мазурка.

У 1924 році була створена Британська Асоціація вчителів бального танцю, яка включила відомі на той час чотири бальні

танці: повільний вальс, танго, фокстрот і квікстеп. Віденський вальс не входив до стандартної програми бального танцю.

Не зважаючи на те, що Англія була піонером розвитку спортивного бального танцю, у 1935 році в Празі була заснована любительська організація International Amateur Dancers Federation (IADF), до якої ввійшли спілки Англії, Голландії, Австрії, Німеччини, Франції, Швейцарії, Югославії та Чехословаччини. У 1936 році пройшов перший чемпіонат світу, який включав змагання серед любителів бального танцю з п'ятнадцяти країн світу[1].

Після II-ої світової війни спілки з бальних танців почали своє відновлення. У 1950 році був створений професійний танцювальний рух «International Council of Ballroom Dancing» (ICBD), а в 1957 – аналогічний танцювальний рух аматорів International Council of Amateur Dancers (ICAD). У цей період існували розбіжності між танцівниками-аматорами і танцівниками-професіоналами і тільки завдяки зусиллям А. Мура був створений Об'єднаний Комітет з рівним складом аматорів і професіоналів. На допомогу керівникам бальних колективів і танцівникам було видано підручники з бальної хореографії, авторами яких стали Г. Ховард, А. Мур, У. Лерд. У цих виданнях описувалися фігури окремих танців за послідовністю від простого до складного. Удосконалена техніка бальних танців була розкрита в підручниках А. Мура «Переглянута техніка стандартних танців», «Основні фігури стандартних танців» (1948 р.), «Стандартні варіації» (1950 р.).

У 40–50 роках з'явилися танці латиноамериканської програми, до якої ввійшли самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв. Ініціатором створення латиноамериканської програми став провідний викладач латиноамериканських танців П. Лавелл. У 1948 році вийшов перший підручник з латини: «Theory Technique of Latin-American Dancing», автором якого був Ф. Берроус. Новий підхід до латиноамериканських танців почався з виходом підручника У. Лейда «Technique of Latin Dancing» у 1961 році.

Поступовий розвиток конкурсного спортивного бального танцю привів до створення трьох номінації під час проведення

змагань: стандартна (європейська), латиноамериканська, сума десяти танців. Така структура проведення змагань існує і зараз.

На відміну від Заходу бальні танці в Україні розвивалися дуже поступово. Близькість до європейських країн, віддаленість від політичного центру країни дала потужний поштовх для розвитку бального танцю в прибалтійських радянських республіках. У 1957 році було дозволено проведення конкурсів, але з обов'язковим включенням у програму «вітчизняних бальних танців» (стилізація народних фольклорних під бальні). До програми ввійшли: «Гуцулочка», «Сударушка», «Російський ліричний», «Рілля» (литовський), «Вару-Вару» (латиський) та ін. Така програма проведення турнірів проіснувала не довго, але деякі з танців використовують і досі.

У 1957 році в СРСР було започатковано Міжнародний конкурс, під час проведення якого зустрілися закордонні та радянські пари.

Поштовхом для подальшого розвитку та пошуку нової інформації стало проведення першого міжнародного семінару для педагогів бального танцю. Почали відкриватися студії на території Радянського Союзу (м. Київ, м. Харків, м. Донецьк), проводились перші всесоюзні та міські конкурси [2].

Саме в цей період виникли стартові книжки, куди записувались результати конкурсів, адже танцюристів ділили не тільки за віком, але й за класами (рівні підготовки «Е», «Д», «С», «В», «А»). Після проведення конкурсу кількість отриманих балів записувалася, підраховувалася і танцівники могли перейти на клас рівнем вище і не мали права брати участь у класах нижче.

У 1972 році в м. Києві пройшов Перший республіканський конкурс виконавців бальних танців серед дорослих. Через кілька місяців в м. Москва відбувся I Всесоюзний конкурс бальних танців.

У 1975 році на ВДНГ СРСР в павільйоні «Тваринництво» вперше було проведено конкурс лише з 10 танців міжнародної програми, що викликало негативні відгуки з боку Міністерства Культури. Пари, які взяли участь у цьому конкурсі, були недопущені до участі у Всесоюзному конкурсі, де обов'язковим було виконання «радянських бальних танців» [3].

Після отримання Україною незалежності почався активний розвиток конкурсного спортивного бального танцю в Україні. У січні 1992 року до International Dance Sport Federation (IDSF) було прийнято Асоціацію Спортивного Танцю України (АСТУ), президентом якої став фіналіст Першого Чемпіонату України з бальних танців в європейській програмі у м. Харків С. Волох. АСТУ була прийнята до складу International Dance Sport Association (Міжнародної Асоціації спортивного танцю), у 2006 році – до International Dance Union IDU (Міжнародної Танцювальної Спілки).

У 1993 році було створено Українську Лігу професіоналів бального танцю (УЛПБТ) та Українську Раду бального танцю (УРБТ), наміром яких був вступ до Міжнародної Ради бальних танців (МРБТ). Але на генеральному засіданні у Лондоні було винесене рішення про вступ лише однієї організації від України. Тому президенти Української Ліги професіоналів бального танцю І. Брусь та Української Ради бального танцю О. Литвинов об'єдналися в Українську Раду Танцю (УРТ) і в 1995 році стали членами Міжнародної Ради бального танцю.

Результатами активного розвитку бальної хореографії в Україні стало активне створення різноманітних федерацій, що дало можливість розширити ринок бальної хореографії. Наприклад, Українська федерація спортивного танцю (УФСТ), президент – С. Пінчук (листопад 1996), Спілка громадських організацій спортивного танцю України (СГОСТУ), президент – І. Машин (березень 1999). За роки існування СГОСТУ активно займалася розвитком спортивного танцю в Україні, об'єднала танцювальні клуби з усіх областей України, завдяки чому стала однією з найбільш масових організацій.

У 1998 році УФСТ та УРТ заснували Український союз спортивного танцю (УРСТ), до якого в 1999 році приєдналась і СГОСТУ. Очолив УРСТ перший заступник голови Держкомспорту України, член Національного олімпійського комітету А. Домашенко (м. Київ). УРСТ стала найчисленнішою танцювальною організацією України, яка проводила Чемпіонати України серед аматорів, активно розвиваючи та популяризуючи спортивний танець України [4].

У лютому 2001 року було створено Лігу Танцю України (ЛТУ), за допомогою якої до змагань додалися категорії «Н» (початківці). У 2005 році було створено та виокремлено 2 організації: «Динамо-Україна» та «Україна танцювальна». У 2008 році вони та УФСТ з УТР підписали документи про саморозпуск задля об'єднання та створення «Всеукраїнської федерації танцювального спорту» (ВФТС). У 2009 році новостворена організація стала членом IDSF від України. Натомість Спілка громадських організацій спортивного танцю України та Асоціація спортивного танцю України вступили в іншу міжнародну танцювальну організацію «International Dance Union».

Регіональний аспект розвитку бальної хореографії простежується в кожній області, районі та місті. Наприклад, у м. Бердянськ існує 6 колективів спортивного бального танцю, більшість з яких є організаторами щорічних змагань та конкурсів: «Nicasummercup» (В. Берест), «Кубок Азовського моря» (Р. Паленков), «Summer Breeze» та «Autumncup» (І. Козлов), «Azov Open» (Л. Ходикіна і Н. Ходикіна).

Конкурсний бальний танець пройшов складний шлях становлення та розвитку, і це не є кінцевим результатом, адже бальна хореографія дуже стрімко розвивається та набуває все більшого поширення серед дітей, підлітків та дорослих. Перспективним напрямом свого дослідження вбачаємо розкриття теми порівняльного аналізу сценічного та конкурсного бального танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богданов М. В. Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. С. 214–217.
2. Тракалюк Т. А. Становление и развитие спортивного танца в мире. *Научный журнал НПУ им. М. П. Драгоманова*. 2014. Вип. 9. С. 144–149.
3. Шестопад Л. В. Конкурсний бальний танець в СРСР у 1957–1991 роках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. Київ. 2015. Вип. 32. С. 126–132.
4. Нечитайло К. О. Формування та розвиток спортивної бальної хореографії в умовах незалежності України : дипломна робота на здобуття освітнього рівня «Магістр». Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 98 с.

Ю. Ю. СКИБА, асистентка кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка

ПЕРФОРМАТИВНО-ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК МОДУС РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

Проаналізовано індивідуальний підхід митців сучасного танцю до роботи з тілом, та простором. Визначено ключові елементи способу розширення спектру розвитку мистецтва у перформативно-хореографічному напрямку.

Ключові слова: перформанс, танець, митець, мистецтво, танцювальна вистава, хореограф, танцювальна компанія, контемпорарі танець, культура.

Метою статті є виявлення зв'язку між сучасним танцем та перформативно-пластичним мистецтвом. Значимість спільних точок дотику мистецького суспільства тодішнього та теперішнього часів.

Хореографічне мистецтво володіє органічною цілісною палітрою прийомів для реалізації створення пластичного твору, а перформанс є формою сучасного мистецтва в якій твір складають дії художника або групи в певному місці і в певний час. До перформансу можна віднести будь-яку ситуацію, що включає чотири базові елементи: час, місце, тіло художника і взаємозв'язок художника і глядача. Перформативне мистецтво розчиняється у житті, а саме життя стає художнім жестом, жест є рухом – пластичним вираженням, яке плавно перетікає в танець.

У вісімдесяті роки минулого століття словосполученням сучасний танець почали позначати нові процеси в області танцю та перформансу. Багато митців запустили процес становлення сучасного танцю який продовжує удосконалюватися сьогодні. Рудольф фон Лабан стер різницю між авторами та виконавцями, навчивши танцівників рухатися у власному просторі [3]. Курт Йосс створив школу «Folkwang», в якій навчалася Піна Бауш [6]. Мері Вігман збагачувала Америку, поширюючи та розвиваючи модерновий танець [5]. Митці танцювального мистецтва взаємодіяли та розширювали творчі горизонти удосконалюючи та доповнюючи досвід один одного.

Танцівнику сучасного танцю теперішнього часу вже замало просто бути присутнім на щоденних тренажах, він мусить розвиватися та орієнтуватися в контекстах різних подій, як історичних так і сучасних. Мати не тільки гнучке тіло а й «гнучкий» розум, оскільки при запрошенні на сучасний проєкт, здебільшого здійснюється дослідження в яке танцівник має включатися, бути цікавим та корисним, доповнювати роботу так, – щоб ідею творчості не блокували фізичні та інтелектуальні можливості танцівника.

В той час як контемпорарі танець на заході переживає розквіт, входить у стадію експансії обростаючи фестивалями, освітніми центрами, співпрацює з балетом, драматичним театром, оперою, заповнює собою галереї, на територіях розпаду СРСР відбувається процес зустрічі творчого середовища та публіки з поняттям контемпорарі танець [2]. Звісно в подальшому естетика нових напрямів модернового, тодішнього сучасного танцю використовуватиметься режисерами і хореографами драматичних театрів для оформлення вистав «вільним», експресіоністичним танцем. Будуть здійснюватися постановки авторської хореографії на українських сценах зарубіжними митцями [2]. Танцівникам відкриваються кордони у світ а разом з цим – доступ до нових знань, завдяки чому сучасний танець ставатиме з кожним роком ближчим для мистецького танцювального середовища України.

Сьогодні контемпорарі танець, та його автори, в числі яких Вільям Форсайт, Піна Бауш, Стів Пекстон, Вім Ванкейбус, Охад Нахарін, Борис Шармац, Тіно Сегал, Ян Фабр, Жером Бель, Девід Замбрано, Саша Вальц, Анна Тереза де Керсмакер, Акрам Хан та багато інших, не просто змінюють ландшафт всього сучасного танцю та театру, вони і є цим ландшафтом [1]. В актуальний час територія контемпорарі танцю не знає кордонів, як і професія хореографа, який з автора рухів перетворився в дослідника, з творця художньої форми в її аналітика – часто являючись хореографом, перформером, художником, танцівником, педагогом і теоретиком в одній особі.

Відомий вираз піни Піни Бауш: «Мені не цікаво як люди рухаються, мені цікаво, що ними рухає» формує нову задачу

сучасного танцю, яка несе в собі ідею всебічного розвитку танцівника, його відкритість до діалогу, що пробуджує нові ідеї [4]. Хореографічне суспільство дедалі активніше співпрацює з художниками, музикантами, бере участь в хепенінгах, мистецьких акціях, будуючи діалоги з музикою, живописом, архітектурою, втілюючи в життя безмежність мистецької колаборації.

Стів Пекстон засновник контактної імпровізації говорить – що рух виникає тут і зараз, зароджується в будь - якій точці тіла, позбавляючи його вертикалі і центру управління. Про танець який стає текучим, горизонтальним, безперервним і в будь - якій точці простору або тіла може знайти раптовий центр, опинившись «підвішеним» в повітрі за вухо, мізинець або коліно. Виникає спонтанна гра з вагою, балансом, гравітацією, інерцією, динамічними та спокійними фазами, звільняючи танець від необхідності в будь-якій драматургії, крім тілесної [1].

У контемпорарі танці часто використовується метод лабораторії – як один із основних методів створення матеріалу, заснований на імпровізації, спільній роботі хореографів і танцівників, а також інших митців. Своєрідне відходження від принципу «хореограф – демонстрація – танцівник – відтворення». Спільність творіння, наділяє роботу ближчою осяжністю її суті з боку танцівника чи перформера а отже, яснішу передачу мети матеріалу глядачу, який в свою чергу з кожним роком стає все мудрішим.

Американка Тріша Бранун створювала свої роботи в альтернативних просторах таких як дахи та стіни досліджуючи гравітацію.

Європейська хореографиня Анна Тереза де Керсмакер висвітлила антагонізм, театрального та природного середовища вказуючи на відмінність звичайних рухів зі сценічними. Де ключовим вважає процес появи руху, не що саме відбувається, – а як саме відбувається в даному просторі.

Спосіб створювати не хореографію в просторі, а саме простір для подій привертає увагу до контемпорарі танцю безліч інтелектуалів не хореографів. Дедалі більше митців інших галузей мистецтва вдаються до форм пластичного втілення своїх перформансів.

Борис Шармац створив цікавий проект під назвою «Музей танцю», в якому кожен з учасників проекту є носієм історичного стилю або тексту, а відвідувачі можуть прослідкувати динаміку становлення танцю в різних стилях у форматі лекцій та показів.

Втілення ідеї тіла як музею та архіву в перформансі реалізував Тіно Сегал ще у 2000 році, а вже у 2013 році повторив перформанс для берлінського фестивалю «Tanz im August» де три танцівника по черзі на різних майданчиках показували одні і ті ж імпровізації, виключно тілом переказуючи всю історію танцю двадцятого століття – від «Весни священної» Ніжинського до «Жерома Бея» [1].

Глядач в новому форматі показів є невід'ємною живою частиною перформансу. У Форсайта -- конструюючи паперового монстра. У роботах Саші Вальц -- існуючи всередині твору, як на виставці або в музеї. У в Бориса Шармаца в «Музеї танцю» аудиторія має можливість поговорити з носіями різних стилів танцю з'ясовуючи, чим і чому відрізняються стилі сучасного танцю різних хореографів та візуально закріпити з'ясоване.

Спостерігаючи за розвитком та становленням сучасного танцю крізь часові рамки, проглядається його чітка нерозривність з перформативно-хореографічним мистецтвом втілена у вагомих виставах, перформансах, кіно – танцях, арт-проектах. Вагомий зв'язок тіла, простору та часу. А також, невідворотна поява взаємно колаборативного мистецького суспільства тодішнього та теперішнього часів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гертд О. Contemporary dance: історія трьох смертей. *Театр*. 2015. № 20. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/> (дата звернення: 29.04.2021).
2. Погребняк М. Перші кроки танцю модерн на українській сцені першої половини ХХ століття. *Українська культура, минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 34. С. 150–155.
3. Спеціальний проект цеху сучасного танцю : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JJUkTyIcwnU> (дата звернення: 03.05.2021).
4. Фільм «One day Pina asked» : веб-сайт. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0086506/> (дата звернення: 21.04.2021).

5. Norbert Busè, Christof Debler Документальний фільм «Мері Вігман» : веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_JC1qlpKtB4 (дата звернення: 07.05.2021).
6. «The Makers Of Modern Dance In Germany – Part II» : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMHodxSyca8> (дата звернення: 03.05.2021).

УДК 793.3:008-043.5

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

Науковий керівник: кандидатка філологічних наук, доцентка **ФЛОНЕНКО Н. М.**

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВЛАСТИВОСТІ ТАНЦЮ

В даному дослідженні визначаються характерні риси інтермедіальних властивостей танцювальної культури у художньо-образній, філософсько-естетичній та міжмистецькій площині. Обумовлюються певні ключові поняття, необхідні для формування розширеної системи знань щодо хорологічних дефініцій. Обґрунтовуються принципи, алгоритми і закономірності інтермедіальних властивостей танцю.

Ключові слова: інтермедіальність, танцювальна культура, хорологія, культурно-мистецький простір, фактор нефіксованого досвіду, образність, смисл, символ, знак.

Визначення принципів, закономірностей та характеристик інтермедіальних властивостей танцю є цілком сформованою науковою проблематичною ситуацією, що спонукає до ґрунтового вивчення.

Мистецтвознавець О. Плахотнюк проаналізував умови інтенсивності інтермедіальних властивостей джаз-танцю у своїй дисертації «Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури», де методом розкриття генезису танцювально-художніх зв'язків виявив закономірність якісної хореографічної інтерпретації в контексті взятого за основу конкретного художньо-

мистецького явища. Напрацювання автора апелюють до полікультурної концепції танцю [1].

Інтермедіальні властивості танцю – характерні риси танцювальної культури з потенціалом поліхудожніх міжмистецьких зв'язків, що виражається в інтенсивності утворення цих зв'язків.

Прямими ознаками інтермедіальних властивостей танцю є два компоненти: по-перше, це прогресивне цитування хореографічних витворів цього виду мистецтва в літературі, скульптурі, живописі, інших образотворчих мистецтвах, а також у споріднених напрямках – в театральному мистецтві та музиці [1, с. 64]; по-друге, це технічна можливість зворотного цитування танцем перелічених образотворчих видів мистецтв у поєднанні з доречністю такого цитування.

Базові інтермедіальні властивості танцю мають вкрай мінливу природу у зв'язку з відсутністю міжмистецьких стильових констант в розрізі їх актуальності, а також у зв'язку з несталістю естетичних вподобань публіки. Проте вони мають цілком адекватний характер по причині відповідності основним художньо-образним, образотворчим та культурно-філософським принципам і алгоритмам. Стосовно природи властивостей танцю, серед її інтермедіальної структури легко виокремлюється сутність символу: будь-який окремий рух, так само як комбінація чи, навіть, симфонічна композиція в танці обов'язково має свій закладений смисл, який посередництвом жесту набуває статусу символічного. Тобто сам танець і виступає нагромадженням символів сакральності, мистецтва, деяких наук, соціальних явищ або внутрішнього світу, і тому в ньому найбільше виражена інтенсивність інтермедіальних властивостей у порівнянні з іншими видами мистецтв та культурних явищ. У своїй науковій праці О. Плахотнюк зазначає, що «мистецтво (...) танцю і живопису надзвичайно близькі, тут існує взаємний зв'язок і вплив. Динаміка, композиційна побудова картини, імпровізаційність поєднання фарб, гра світла і тіні могли надихнути (...) хореографа на відтворення побаченого у танцювальному русі, стати розгорнутим сюжетом, підказати (...) назву для танцю, і, навпаки, звуки (...), рухи танцю – стати змістом картини» [1, с. 97].

Важливою функцією інтермедіальних властивостей танцю володіє зазначений вище первісний знак-символ. Це є універсальним джерелом арт-структури, умовними «стволовими клітинами» в організмі глобального мистецтва. В пошуках його суті може стати при нагоді категорія естетичної ідеалізації танцю, яка має певний ступінь градації. А найвищим градаційним ступенем танцю нерідко є духовно-психологічний екстаз. Іншими словами, всі хореографічні та мистецькі альянзи орієнтовані на досягнення тої чи іншої глибини екстазу – від естетичного задоволення, емоційного сплеску до зміненого стану свідомості. Тому крізь всі «вікна» цитувань, запозичень та відсилань в мистецтві танцю туманно чи більш чітко проглядається первісний знак-символ цього виду мистецтва – екстаз.

На рахунок ідеї особливості постмодерних хореографічних текстів, можна не надавати інтермедіального значення «розгалуженню естетичних і повсякденних аспектів» [2, с. 130] такого танцю, спираючись на єдину початкову природу рухів тіла та сприймаючи хореографію не стільки поєднанням цих рухів і самого тіла, скільки трансляванням знаку-символу особистістю танцівника.

Найбільш упорядкованими та системними інтермедіальні ознаки і властивості виглядають в світлі накладання векторів міжмистецьких зв'язків на орієнтир первісного знаку-символу, притаманному танцю. Такий підхід сприяє пошуку сумарного вектору цих зв'язків та розширює уяву про взаємозалежність танцювальних інтермедіальних компонентів поза межами самої хореографії. Крім того, значною мірою облепшує задачу розв'язання цієї наукової проблематичної ситуації очевидна обставина: сумарний вектор інтермедіальних зв'язків танцю з іншими мистецтвами вираховується емпіричним шляхом – лише кінцевий результат враження від танцю здатен охарактеризувати всі його задіяні інтермедіальні властивості.

Ознаками інтермедіальних властивостей є відсутність стильових констант у їх структурі, адекватна послідовність і метафоричність. Цитування іншими мистецтвами танцю та вираження художньо-пластичних арт-образів у хореографії має неухильне спрямування до первісного знаку-символу, при цьому воно зазнає фрагментацій, градацій і ступенів інтенсивності на

різних етапах своїх алузій, де найвищим проявом первинності є прагнення і відсилання до переживань екстазу. Упорядкування і систематизація інтермедіальних властивостей танцю значною мірою полегшуються при застосуванні методу векторної сумарності мистецьких зв'язків через емпіричні дослідження останніх.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Прикарпат. нац. ун-т ім. Вас. Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 295 с.
2. Чепалов О. Хореологія. Статті та лекції. Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 228 с.

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

УДК 37.091.398:793.3]:613

М. М. БАРТАЯ, здобувачка 3 курсу спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія) першого рівня вищої освіти Бердянського державного педагогічного університету, керівник хореографічного гуртка Комунального закладу «Жовтоводський фаховий педагогічний коледж» Дніпропетровської обласної ради

Науковий керівник: кандидатка педагогічних наук, старша викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ТАРАНЕНКО Ю. П.**

ЗДОРОВ'ЯЗБЕРІГАЮЧИЙ АСПЕКТ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ РОБОТИ В УМОВАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Авторка розглядає здоров'язберігаючий аспект хореографічної роботи в умовах позашкільної освіти. Акцентовано увагу на включенні в роботу хореографічного гуртка вправ із дихальної гімнастики, психогімнастики, кольоротерапію та ін. з метою покращення фізичного та психічного здоров'я. Висвітлюється проведення експериментального дослідження та опис власного практичного досвіду роботи в межах даної проблеми.

Ключові слова: здоров'я, здоров'язберігаючі технології, хореографія, позашкільна освіта.

У сучасному суспільстві відбувається трансформація соціальних цінностей, серед яких усе частіше домінують турбота про здоров'я та гармонійний розвиток особистості. Провідними чинниками таких змін є порушення екологічного балансу в природі й забруднення навколишнього середовища, збільшення частки розумової праці в економічному секторі, що спричиняє гіподинамію. Зазначені процеси зумовлюють актуальність дослідження феномена здоров'я.

Здоров'я молодого покоління є найвищою цінністю суспільного та соціально-економічного добробуту країни. На сучасному етапі розвитку українського суспільства, в умовах стрімкого погіршення стану здоров'я дітей та молоді це питання належить до нагальних проблем.

Відповідно до нормативно-правових документів – Конституції України, законів України «Про освіту», «Про охорону дитинства», «Про охорону здоров'я», Національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки та інших, одним із пріоритетів державної політики є створення оптимальних умов для формування, збереження та зміцнення здоров'я учнівської молоді, формування фізично здорової та духовно багатой особистості.

Питання формування здорового способу життя школярів у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття відображені в дослідженнях Ш. Амонашвілі, А. Зубка, В. Оржеховської, С. Свириденко, М. Солопчука, В. Сухомлинського, О. Сухомлинської, В. Цися (психолого-педагогічні аспекти здоров'язбереження дітей та молоді); Н. Іванова, С. Кондратюк, О. Савченко (соціально-педагогічні чинники, що негативно впливають на здоров'я учнів); Л. Волкова, О. Дубогай, Т. Єрмакової, С. Закопайло, М. Зубалій, С. Моїсеєва, Н. Терентьевої, О. Шиян (фізичне виховання школярів); В. Горащука, Ю. Мельник, В. Скуміна (культура здоров'я особистості); Т. Волобуєвої, В. Пенова (розвиток валеологічної освіти); М. Антропова, І. Брехмана, Т. Герлянд, С. Кондратюк, А. Хрипкової (дотримання санітарно-гігієнічних вимог в освітніх закладах); М. Амосова, Г. Апанасенко, О. Ахвердової, М. Гундарова, Ю. Лісицина (вивчення здоров'я з позиції медицини).

Мета дослідження – розкрити методику проведення хореографічних занять в умовах позашкілля з урахуванням здоров'язберігаючої складової.

Законом України «Про позашкільну освіту» визначені пріоритетні завдання позашкільної освіти: створення умов для творчого, інтелектуального, духовного й фізичного розвитку вихованців, задоволення їх потреб у професійному самовизначенні та творчій самореалізації; підтримка здібних, обдарованих і талановитих дітей [1, с. 87].

Особливість позашкільного освітнього процесу полягає у проектуванні таких педагогічних методик та технологій, що могли б якнайповніше допомогти дітям зорієнтуватися і самореалізуватися у складній багатогранній соціокультурній ситуації.

Позашкільна освіта та виховання здійснюється в закладах, які покликані сприяти соціальній адаптації особистості дитини в реальному житті, у відкритій системі соціалізації, і розглядається як найбільш демократичний та гнучкий засіб залучення сім'ї до співпраці у вихованні та розвитку дітей і підлітків. Така освіта передбачає самостійний вибір і використання її суб'єктами завдяки доступним для сприйняття різноманітним формам і методам освітнього процесу: визначення форм і методик навчання і виховання, тематики наукових досліджень і послідовність їх опанування з урахуванням вікових особливостей, здібностей та інтелектуальних, спортивних та творчих можливостей особистості.

Здоров'язберігаючі технології – це ті, що створюють безпечні умови для перебування, навчання та праці в школі (позашкільно), та ті, що вирішують завдання раціональної організації виховного процесу (з урахуванням вікових, статевих, індивідуальних особливостей та гігієнічних вимог), відповідності навчального та фізичного навантаження можливостям дитини.

Для досягнення мети здоров'язберігаючих технологій застосовуються такі групи засобів: рухової спрямованості (фізичні вправи, фізкультхвилинки, динамічні перерви, лікувальна фізкультура, рухливі ігри та ін.); оздоровчі сили природи (сонячні та повітряні ванни, водні процедури, фітотерапія, інгаляція, вітамінотерапія та ін.); гігієнічні (виконання санітарно-гігієнічних вимог; особиста та загальна гігієна, дотримання режиму дня та режиму рухової активності, режиму харчування та сну та ін.).

На думку О. Мартиненко саме хореографія виступає таким видом мистецтва, який сприяє фізичному, духовному та емоційному здоров'ю, це засіб всебічного розвитку особистості [3].

Так, до видів оздоровчої діяльності на хореографічних заняттях ми відносимо: дихальну гімнастику та фізкультхвилинки, психогімнастику, кольоротерапію та ін., які було включено в експериментальне дослідження.

На початку експерименту, який здійснювався на базі Будинку культури «Родина» Жовтоводської міської ради Дніпропетровської області у Зразковому аматорському хореографічному колективі «Світанок», нами було визначено методика перевірки здоров'я дітей 6–10 років. До неї ми включили визначення рівня функціонального резерву серця за допомогою функціональної проби Руф'є; аналіз частоти захворюваності дітей за рік методом усного опитування батьків; вивчення рівня психічних станів за методикою Г. Айзенка «Самооцінка психічних станів»; дослідження самооцінки за методикою Дембо-Рубінштейн (модиф. А. Прихожан).

Отримані результати показали, що усі аспекти здоров'я взаємопов'язані. У дітей, які часті сезонні захворювання, поганий або слабкий рівень функціонального резерву серця, високі показники з психічних станів, а також низький рівень домагань та занижена самооцінка.

Після виявлення показників здоров'я дітей під час занять хореографії діяльність роботи педагога була спрямована на формування в дітей стійкої позиції, що передбачала визначення цінності здоров'я, почуття відповідальності за збереження й зміцнення власного здоров'я, поглиблення знань, умінь та навичок, пов'язаних з усіма складовими здоров'я (фізична, соціальна, психічна, духовна).

Активним засобом зміцнення здоров'я дітей під час хореографічних занять для нас стала дихальна гімнастика О. Стрельникової. На початку ми вивчали такі вправи, як «Долоньки», «Погончики» і «Насос» та доводили їх поступово до автоматизму. Потім, додавали по одній вправі: «Кішки», «Обійми плечі», «Великий маятник», «Вушка», «Повороти голови», «Малий маятник», і вже наприкінці діти ознайомлювалися з такими як: «Перекасти», «Кроки» та ін.

До дихальної гімнастики ми додавали психогімнастику та кольоротерапію. Психогімнастичні вправи можна використовувати як для загального розвитку дитини, так і для корекції різних психічних станів, наприклад надмірної рухливості, слабкої концентрації уваги, істеричності, боязкості, замкнутості тощо.

Хореографічні заняття із включенням психогімнастики проводилися нами в чотири етапи. На першому етапі ми надавали дітям мімічні та пантомімічні етюди для вираження окремих емоційних станів і почуттів, а також для розвитку уваги і пам'яті. Під час роботи на другому етапі включали вправи з метою досягнення вираження окремих якостей характеру учнів та їх емоційного супроводу. Третій етап занять передбачав коригування окремих якостей характеру учня, фокусувався на розвитку здатності особистості перевтілюватися в заданий образ. Четвертий етап включав вправи на зняття психоемоційного напруження, розслаблення, нав'язування настрою, бажаних способів поведінки і рис характеру. Слід відзначити необхідність творчого підходу до планування та проведення психогімнастики з дітьми. Обстановка невимушеності, розслабленості, спонтанності при добровільній внутрішній дисципліні повинні бути присутніми під час занять.

Отже, за результатами експерименту було виявлено, що застосування здоров'язберігаючих технологій під час занять хореографії позитивно впливає на дитяче здоров'я, а його показники, по завершенню експерименту, значно покращилися.

З багаторічного досвіду роботи можемо зазначити, що найбільш дієвих результатів по зміцненню здоров'я дітей можемо досягнути лише в процесі комплексного підходу до зміцнення фізичного, психічного, соціально-духовного здоров'я, шляхом поєднання педагогічних впливів та психологічно корекційно-розвивальної роботи з дітьми та співпраці з сім'єю.

Таким чином, застосування здоров'язберігаючих технологій на хореографічних заняттях активно впливає на виховання фізично і психічно здорових дітей, вони дають вихованцям велике задоволення, а головне – мають ефективний комплексний вплив на формування й зміцнення їх здоров'я.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Железнова Т. Здоров'язбережувальна діяльність учителів основної школи та шляхи її вдосконалення в системі післядипломної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. К., 2019. № 4 (88). С. 267–279.
2. Здоров'язбережувальні технології в освітньому середовищі: колективна монографія / за заг. ред. Л. М. Рибалко. Тернопіль : Осадца В. М., 2019. 400 с.

3. Мартиненко О. В. Методика роботи з хореографічним колективом: Теорія і практика: підручник. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 390 с.

УДК 793.3:615-056.2/3

С. С. ЗАЕЦЬ, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

ХОРЕОТЕРАПІЇ В ТЕРАПЕВТИЧНОМУ ТЕРАПЕВТИЧНОМУ ПРОЦЕСІ З ЛЮДЬМИ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

В статті розкрито роль усвідомлення тіла в терапевтичному процесі, роботу з тілом як елементом невербальної комунікації, показано художні роботи з людьми з обмеженими можливостями. Також розкрито процес вираження індивіда, групи та просторові відносини.

Ключові слова: хореотерапія, соціалізація, хореотерапевт, особа з особливими потребами, безбар'єрний простір, інклюзія, танець, рух, музика, тіло, вистава, тілесно-орієнтована психотерапія.

Для будь-якої людини важливим є мати можливості і свободу у виборі, у русі, в мріях тощо. Ця проблема можливостей і свободи досить актуальна для людей з інвалідністю.

Коли людина танцює, вільно рухається – то вона не відчуває себе хворою чи обмеженою. Але танець ми не можемо називати хореотерапією.

Методологія хореотерапії орієнтована на терапевтичний процес, як довготривалий, ціленаправлений і систематичний. Хореотерапія – це вид терапії, у якій застосовують різні види танцю, руху. Використовують їх для вираження почуттів, емоцій, думок, позбавлення м'язового напруження. Коли відбувається робота з тілом у людей з особливими потребами, то виникає невербальна комунікація. Мова тіла дозволяє комунікувати за допомогою руху пальця чи всього тіла, тобто танцювати внутрішньо. Тіло як і мозок людини вчиться завдяки тренуванням. Важливим в цьому аспекті є вибір шляху до поставленої мети.



Важливу роль в хореотерапевтичному процесі з людьми з особливими потребами відіграє особа, яка здійснює і керує цією роботою. Хореотерапевт немає права просто сидіти і давати вказівки. Роботу хореотерапевта можемо порівняти з діяльністю балетмейстера чи тренера, вчителя. Результат досягається завдяки дуальній роботі, коли всі учасники хореотерапевтичного процесу знаходяться в русі, комунікації, докладають максимум зусиль, працюють на результат.

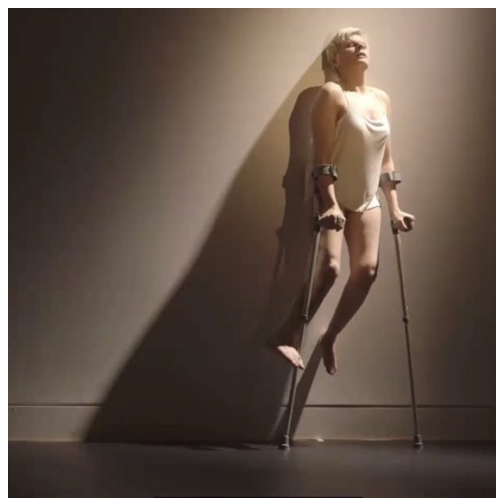


Наступним важливим моментом в хореотерапії є заняття з імпровізацією. Такі види роботи будуються на русі як «рухомому діалозі» який визначає психологічні межі, границі особистості. В імпровізованому русі відбувається глибока комунікація на рівні відчуттів власного тіла та вираження емоцій, симпатій, почуттів. Це допомагає сформувати практичні навички для соціалізації особистості.



Музика виступає як елемент хореотерапії, і є важливою в терапевтичному процесі. Музика є формою комунікації, яка замінює вказівки хореотерапевта. Тиша – це теж музика. Починаємо роботу з тиші, а потім додаємо музику. Музика має темп, ритм, гучність які спонукають нас рухатись відповідно заданого музикою. Тиша – дає свободу руху. Переривання музики використовується для посилення тренування емоційно-чуттєвої та вольової сфери людини. Отже, це покращує психологічну реакцію та узгодженість руху чи дій у людей з особливими потребами.

Танець – як інклюзивне, безбар'єрне бачення світу. Кожен рух, навик, техніка – виступають новим контактом, новою інформацією, новим способом взаємодії, комунікації.



Найбільш ефективною є групова танцювальна терапія. Ця методика дає змогу членам групи краще усвідомлювати власне тіло і можливості його використання. Таке усвідомлення сприяє поліпшенню фізичного та емоційного стану учасників. Якщо говорити про підлітків, то такі заняття виробляють у них позитивний образ власного тіла, що допомагає підвищити самооцінку молодій людині. Опанування нових рухів і поз дає можливість опанувати нові почуття. Танцювальна терапія також допомагає розвивати соціальні навички дітей. Танцювальні рухи є засобом зв'язку з оточуючими, дають людині можливість самовираження. Танцювальний фестиваль як форма групової роботи. Особливий ефект, коли є лідер-взірець, ведучий особа яка теж має інвалідність. Спрацьовує ефект реальності дії, наочне бачення досягнення конкретних цілей, результат діяльності хореотерапії. Цей метод називається «рівний-рівному» [1].

Варто визначити умови для реалізації процесу хореотерапії:

Безпечний простір для роботи. Приміщення має бути світлим, просторим, теплим, зручним і безпечним. Підлога і стіни виступають як партнери танцю, тому мають бути чистими і приємні на дотик і запах.

Які реакції етики, деонтології, кінетики, паралінгвістики, проксетики, візуального сприймання. Важливе розуміння «як я впливаю на простір, і як простір впливає на мене», яке положення займає група і ведучий, як кожен себе розміщує, де стоїть і куди рухається [3].

Взаємний вплив між учасниками в процесі хореотерапії. Вчителем може бути особа з інвалідністю.

Застосування методології адаптивної до групи, а не навпаки. Важливо враховувати можливості групи.

Невдачі – це нормальний процес розвитку, це шлях до успіху.

Хореотерапія не обмежує людей за віком, статусом чи статтю. Вона відкриває публічність осіб з інвалідністю. Зустріч з публікою людей з обмеженими можливостями – це як виклик, бо важливе не лише розуміння мистецтва, а й сприйняття осіб з інвалідністю. Такий спосіб комунікації забезпечують театралізовані танцювальні вистави. Ця форма виразу є закритою,

хоча вже можна готувати артистів з інвалідністю. Вистава - як елемент хореотерапії має свої переваги і труднощі, а саме: вміння реагувати що робить партнер чи група; інтенсивне і регулярне фізичне навантаження (розклад репетицій); професійна турбота про актора (якість костюмів, декорацій, сценічного оформлення); ставлення до актора, вміння взаємодіяти і дбати одне про одного (ця навичка формує усвідомлену поведінку в суспільстві); завдання режисера вміло розподілити ролі для всієї групи, врахувавши вміння і розвиток можливостей кожного (тобто підбирати завдання до меж, і пересувати межі, шукати те, що людина не вміє і набувати нових навичок соціалізації).



Танець знімає обмеження, але й показує як ми обмежені в частоті дихання, в силі руху. Танець активізує роботу мозку і тіла. Танцювати треба завжди, навіть тоді, коли немає настрою. Людина є від природи лінива, тому важко змусити себе танцювати до втоми, яка призводить до розслаблення тіла і спокою, щоб відчуті розслаблення потрібна велика напруга.



Рис. 1-12. Фрагменти занять з хореотерапії з людьми з особливими потребами [фото з оформлення лекції Януша Шиманського «Експресія тіла та елементи хореотерапії в терапевтичному процесі», 27 квітня 2021 р.]

Хореотерапія – як елемент тілесно-орієнтованої терапії – це група методів психотерапії, орієнтованих на вивчення тіла, усвідомлення пацієнтом тілесних відчуттів, на дослідження того, як потреби, бажання і почуття проявляються в різних тілесних станах, на навчання реалістичних способів розв’язання дисфункцій у цій сфері. Більшість відомих підходів тілесно-орієнтованої психотерапії зароджувалося і розвивалося поза груповим рухом у психотерапії, однак останнім часом тілесно-орієнтовану

психотерапію використовують передусім у групових формах. Тілесно-орієнтована психотерапія схожа на гештальт-терапію, оскільки також фокусується на взаєминах між керівником групи й окремим учасником, а потім звертається до підтримання іншими учасниками [2].

Останнім часом методики тілесно-орієнтованої психотерапії стають складовими інтегративних підходів, що використовують у психотерапії психосоматичних хвороб і спрямовані на подолання певних преморбідних якостей особистості пацієнта з психосоматичними порушеннями, до яких належить, наприклад, високий рівень алекситимії. Основою для розробки цих методик і підходів є біопсихосоціальна концепція примежових нервово-психічних і психосоматичних розладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заєць С. С. Адаптація як соціально-психологічний механізм соціалізації особистості. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи* : зб. наук. пр. 2005. Випуск 11. С. 117–122.
2. Інноваційні терапевтичні технології роботи з особливими дітьми : веб-сайт. URL: <http://journal.osnova.com.ua/article/68516> (дата звернення: 09.03.2021).
3. Національно-культурна специфіка невербальних засобів : веб-сайт. URL: <https://vikidalka.ru/1-216859.html> (дата звернення: 10.04.2021).

УДК 378.016:[791.83:796.417]

Ю. І. КАШУБА, *заслужений тренер України, майстер спорту міжнародного класу з спортивної акробатики, доцент кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва*

ВОЛЬТИЖНА АКРОБАТИКА: ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ У КМАЕЦІМ

Проаналізовано специфіку акробатичного вольтижу, а також методику викладання рухів у ЗВО циркового спрямування.

Ключові слова: *акробатична школа, акробатичний вольтиж, методика викладання.*

Акробатика вольтижна (акробатичний вольтиж) – різновид акробатики, заснований на прийомах підкидання і перекидання верхнього нижнім або нижніми, здійснюється, лише м'язово-темповими зусиллями без застосування підкидуючих пристосувань (колишня назва «ханд-вольтиж» від англ. – hand – рука) [3, с. 16–20].

Специфіка та методика акробатичного вольтижу викладається у КМАЕЦМ за принципом висхідної лінії: на першому курсі закладаються основи володіння жанром і вміння застосовувати засоби страховки (мати, лонжі); на другому курсі починається спеціалізація з акробатики, що включає вивчення складних індивідуальних вправ, що забезпечують перехід до підготовки навчального номера; на третьому і четвертому курсі – подальше вдосконалення професійної підготовки (для виконавців номерів) або робота над навчальним номером. Як і будь-який навчальний процес, навчання акробатичним вправам у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва будується на дидактичних принципах, але має свої специфічні особливості, властиві вітчизняній акробатичній школі.

Перша половина курбету – з ніг до рук. Вихідне положення. Верхній стоїть ногами в кистях, притиснутих до грудей рук нижнього. Корпус верхнього прямий без найменшого прогину в попереку, голову він тримає прямо, ноги випрямлені, прямі руки підняті вгору над собою долонями вперед і вимкнені в плечах. Виконання. Нижній робить темп і кидає верхнього вгору; верхній відштовхується ногами і, відриваючись від рук нижнього, помахом рук зверху вниз різко згинає корпус вперед, піднімає його, робить першу половину курбету і виходить у стійку на кистях. Верхній не шукає рук нижнього, а спрямовує прямі руки по ширині плечей і різко випрямляє ноги, посилаючи їх вгору, в стійку. Нижній, викинувши вгору перед собою верхнього, залишає свої руки піднятими і приймає кисті рук верхнього. Нижній пом'якшує хід верхнього, згинаючи свої руки, притискаючи їх до грудей і одночасно роблячи неглибоке присідання. Відбувається фіксація стійки в кистях. Це положення є вихідним для наступної вправи.

Друга половина курбету – з рук на ноги в кисті партнера.

Виконання. З вихідного положення (верхній стоїть у кистях нижнього, в прямій стійці, руки його вимкнені в плечах), нижній виконує темп, роблячи руками рух вгору і трохи назад, злегка підриває і викидає верхнього, який, відштовхуючись своїми прямими руками від його рук, різко згинає корпус і опускає ноги, розводячи їх по ширині плечей нижнього (тобто верхній робить другу половину курбету). Випрямляючи корпус, верхній стає ногами в кисті рук нижнього з піднятими вгору руками. Нижній, піймавши ступні ніг верхнього, трохи присідає, пом'якшуючи його прихід [2, с. 16–18].

Півфлік-фляк (переворот назад у кистях партнера). Вихідне положення. Верхній стоїть ногами у кистях зігнутих рук нижнього. Корпус прямий, голова прямо, прямі, вимкнені в плечах руки, підняті вгору над собою долонями вперед. Виконання. Одночасно з темпом нижнього і з рухом його рук вниз верхній робить неглибоке присідання, злегка відхиляючи прямий корпус назад, не змінюючи при цьому положення голови і рук. Одночасно з рухом рук нижнього вгору (з його кидком) верхній відштовхується від його рук, випрямляє ноги, різко прогинається, робить переворот назад і приходять у стан стійки на кистях. Нижній, роблячи темп, руками викидає верхнього, залишає руки піднятими і ловить верхнього після його перевороту за кисті рук. Нижній пом'якшує його прихід у стійку на кистях, присідаючи, одночасно згинаючи руки і притискаючи їх до купа. Верхній, прийшовши в стійку в кисті нижнього, випрямляючи і з'єднуючи ноги, приймає правильне положення стійки на кистях [1, с. 39–34].

Фордершпрунг (переворот вперед зі стійки на кистях у кистях партнера). Вихідне положення. Верхній стоїть у стійці на кистях зігнутих рук нижнього. Виконання. Нижній із темпу викидає верхнього, який одночасно з темпом нижнього і з рухом його рук вниз, стоячи на кистях, злегка нахилить корпус і прямі ноги вперед через стійку; одночасно з рухом рук нижнього вгору верхній відштовхується своїми прямими руками від рук нижнього і, відриваючись від його рук, сильно прогинає свій корпус у попереку, потім, залишаючи голову і руки відкинутими назад, він робить переворот вперед і, трохи роз'єднуючи ноги, приходять прямими ногами в кисті рук нижнього. Піднявши груди і

тримаючи голову прямо, він випрямляється з піднятими вгору руками. Нижній, викинувши верхнього, при перевероті ловить його за ступні ніг, пом'якшуючи його прихід невеликим присіданням [4, с. 90–94].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акробатика : учеб. для ин-тов физ. культуры. Москва : Физкультура и спорт, 1993. 160 с.
2. Акробатика : программа для училищ циркового и эстрадного искусства по специальности № 2109 «Цирковое искусство» (отделение цирковых жанров). Москва : ВМУЗИК, 1991. 36 с.
3. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка : учеб. пособ. для училищ. цирк. и эстрад. искусства и отдел. режиссуры цирка театр. ин-тов. Москва : Искусство, 1997. 280 с.
4. Орел Дмитро. Акробатика: теорія та методика викладання, програма, навчально-методичні рекомендації для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2019. 153 с. : іл.

УДК 378.015.31:[7+82]

О. М. КОСІНОВА, кандидатка педагогічних наук, доцентка, заслужена артистка України, доцентка кафедри режисури та акторської майстерності факультету театру та кіно Київського національного університету культури і мистецтв

СЛОВО ЯК ЗАСІБ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В МЕТОДИЦІ УДОСКОНАЛЕННЯ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ МАЙСТРІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Йдеться про літературу і мистецтво як надійні і незамінні засоби естетичного виховання. Для формування гармонійно розвиненої особистості студента кожен вид мистецтва має своє специфічне значення. Естетична насолода при сприйнятті творів мистецтва виникає як результат причетності до творчості митців. Величезний вплив на духовний світ студентів справляє література. Слово як засіб літературно-художньої творчості здатне створювати яскраві образи і аналізувати явища життя.

Ключові слова: естетичне виховання, педагогічна діяльність, метод виховання, естетичне навантаження.

Прекрасне у житті та навчанні – і засіб, і результат естетичного виховання. Практика доводить, що вирішальним фактором естетичного розвитку студентів є не засоби самі по собі, а творче ставлення студентів до них. Активне ставлення формується внаслідок ефективної педагогічної діяльності. Педагогічна діяльність з естетичного виховання студентів ВЗО включає: навчально-виховний процес і організацію навчання; позанавчальну діяльність і організацію дозвілля; самодіяльну естетико-художню творчість. Кожен з означених елементів педагогічної діяльності передбачає використання відповідних методів, прийомів і форм роботи.

Метод виховання – це сукупність засобів і прийомів однорідних за своєю педагогічною функцією впливів на психіку і поведінку вихованців. Означені впливи здійснюються у відповідності з завданнями виховання, здібностями особистості і урахуванням конкретної ситуації. Виховання забезпечується системою методів: переконання; прикладу; вправи; змагання; заохочення; критики і самокритики; примусу. Метод переконання – основний метод виховання. Він апелює до розуму, логіки, почуттів і досвіду людини, забезпечуючи добровільне прийняття ідей, формування переконань і перетворення їх в мотиви поведінки. Метод прикладу є цілеспрямованим і планомірним впливом на свідомість і поведінку студентів системою позитивних прикладів, які закликані бути основою формування ідеалу поведінки, засобом самовиховання. Відрізняються групи прикладів безпосереднього і опосередкованого впливу на свідомість вихованців. Важливе місце у вихованні студентів належить прикладам опосередкованого впливу (через усне слово, літературу, театр, кінофільми, образотворче мистецтво тощо). До них відносяться: приклади життя і діяльності історичних особистостей; видатні приклади індивідуального і масового героїзму у захисті Батьківщини; приклади трудового героїзму сучасників в усіх галузях діяльності та ін. Метод вправи передбачає накопичення студентами естетичного досвіду, формування в них позитивних естетичних якостей, звичок, потреб і інтересів, розвиток педагогічної майстерності. Використання методу змагання

дозволяє розвинути у студентів дух здорового суперництва і рівняння на кращих, стимулювати співпрацю і взаємодопомогу у колективі. До основних принципів змагання відносяться: гласність; порівнянність результатів; створення умов для розповсюдження кращого досвіду. Метод заохочення складає систему засобів і прийомів морального і матеріального стимулювання високих результатів естетичного виховання студентів. Сутність методу критики і самокритики полягає в використанні системи впливів на студентів з метою виховання у них високого почуття відповідальності за своєчасне і якісне виконання завдань естетичного виховання. Жоден з названих методів не є універсальним. Виконання усієї сукупності завдань естетичного виховання студентів досягається творчим використанням всього арсеналу методів у процесі взаємодії суб'єкта і об'єкта виховання.

Прийоми виховного впливу добираються у відповідності з функцією методу та тими властивостями людини, що обумовили вибір означеного методу. Зокрема, для переконання студентів використовуються такі прийоми: порівняння, зіставлення, протиставлення, аналогія, синтез, узагальнення. «Факти, якщо узяти їх у цілому, в їх зв'язку, є не лише «затята», а й безумовно доказова річ. Фактики, якщо вони беруться поза цілим, поза зв'язком, якщо вони уривчасті, ...є саме лише іграшкою [2, с. 34]».

Форми проведення естетичного виховання студентів закономірно обумовлені його завданнями, змістом, обраними засобами, методами і прийомами виховання. В рамках кожного елементу педагогічної діяльності з естетичного виховання студентів використовуються специфічні форми роботи. Навчально-виховний процес ВЗО активно стимулює естетичний розвиток особистості. Кожен навчальний предмет має значні можливості для естетичного виховання студентів. Усі форми навчальної діяльності: лекції, семінари, практичні заняття, тренування, практичні заняття характеризуються певним рівнем естетичного навантаження. Зокрема, індивідуальні заняття не лише дають знання, формують творче мислення і розвивають навички творчої діяльності. Студенти привчаються бачити красу

узгоджених дій, збагнути естетичні начала у спільній колективній діяльності. Заняття з ритміки, хореографії, пластики виховують у студентів стрункість, акуратність і зібраність, привчають їх до чітких, узгоджених і красивих дій. На заняттях з суспільних наук викладач має можливість показати красу піднесеного і героїчного і довести нікчемність непристойного, бридкого. Важливу роль у естетичному вихованні майбутніх спеціалістів відіграє вивчення спеціальних культурологічних дисциплін: естетики, етики, культурології, рідної і іноземної мов, сценічної мови, акторської майстерності, а також основ загальної психології. При проведенні позанавчальної роботи з студентами важливе місце посідають різноманітні форми сприйняття творів мистецтва. Проводяться покази з акторської майстерності, сценічної мови, режисури, зустрічі з видатними діячами літератури і мистецтва, відвідування художніх галерей, виставок, музеїв, історичних пам'яток, театральних вистав, кінотеатрів, концертів тощо.

Логіка виховного процесу вимагає його повної доцільності і запобігання будь-яких шаблонів. А.Макаренко підкреслював, що «немає ніяких непогрішмих засобів, і немає засобів обов'язково хибних. В залежності від обставин, часу, властивостей особистості та колективу, від таланту та підготовки виконавців, від найближчої мети, від щойно вичерпаної кон'юнктури діапазон використання того чи іншого засобу може сягати ступеня повної спільності або зменшуватися до стану повного заперечення [3, с. 27]».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашкіна Н. В. Нові концепції навчання і виховання у сучасній німецькій педагогіці. Київ : Інститут системних досліджень освіти, 1995. 32 с.
2. Кадацька А., Пономаренко О. Розвиток культури в сучасних умовах : веб-сайт. URL: http://www.rusnauka.com/34_NIEK_2012.doc.htm (дата звернення: 16.10.2018).
3. Макаренко А. С. О воспитании. Москва : Политиздат, 1988. С. 27.

Д. В. ОРЕЛ, майстер спорту зі спортивної гімнастики, старший викладач кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ЦИРКОВА ГІМНАСТИКА – ПОВІТРЯНІ РЕМЕНІ: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ТА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СЬОГОДЕННЯ

Конкретизована специфіка жанру повітряної гімнастики на ременях. Описана методика викладання рухів у ЗВО циркового спрямування за рівнями складності.

Ключові слова: циркова гімнастика, повітряна гімнастика на ременях, методика викладання.

Багаторічний досвід практичної підготовки та школи КМАЕЦМ, саме з повітряної гімнастики (корд-де-парель, китайський пілон, повітряна рамка, полотна, кільце, ремені, бамбук, трапеція) характеризується іменами викладачів Київського державного училища естрадного та циркового мистецтв, Київського державного коледжу естрадного та циркового мистецтв та Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, факультету сценічного мистецтва (кафедра циркових жанрів) та Фахового коледжу (циклової комісії циркових жанрів), які підготували висококваліфікованих фахівців із повітряної гімнастики: Анатолій та Віктор Тишлери, В'ячеслав Соболев, Світлана Добровольська, Анатолій Стеценко, Людмила Завада, Надія та Віра Тищенко, Дмитро Орел, Андрій Пир, Альона Дахновська.

Метою викладання професійної підготовки за жанрами: циркова гімнастика у КМАЕЦМ є:

– оволодіти знаннями, вміннями та навичками повітряної гімнастики для здійснення професійної артистичної діяльності у циркових та концертних сценічних організаціях;

– досягти належного рівня фізичного розвитку (відповідної сили, швидкості, спритності, гнучкості і витривалості) засобами спеціальних фізичних вправ у підготовці майбутніх фахівців із повітряної гімнастики;

– розучуванням відповідних вправ, трюків і комбінацій, закріпленням та удосконаленням певних рухливих навичок досягти високої технічної підготовки повітряної гімнастики;

– одночасно з опануванням техніки циркової гімнастики та засвоєнням рухливих навичок виховати у повітряного гімнаста високі морально-вольові якості: уміння подавляти в собі відчуття страху, високу психологічну підготовку, націленість до змагань на цирковій арені, сцені тощо;

– сформуванню та розвинути засобами акторської майстерності акторський темперамент, виразність, дієвість та творчу уяву повітряного гімнаста на цирковій арені і сцені;

– сформуванню та розвинути навички вільного володіння своїм тілом засобами пластичної, танцювально-рухливої підготовки повітряного гімнаста, прищепити йому відчуття ритму, музичну пам'ять та музичний слух;

– виробити у повітряного гімнаста навички орієнтації у просторі залу, сцени і манежу;

– відійти від вузько направленої підготовки повітряного гімнаста (суто виконавця);

– сформуванню у повітряного гімнаста спеціальні організаторські навички та уміння, пов'язані з проведенням артистичної діяльності в ринкових умовах;

– підготувати повітряного гімнаста до активного громадського життя в державі [3].

Під час навчання студент повинен:

– здобути знання та уміння з повітряної гімнастики;

– знати особливості правил техніки безпеки (ПТБ) з повітряних жанрів;

– знати принципи та роботу з цирковим реквізитом та приладами;

– розвинути швидкісні реакції, координацію рухів, пластичність, спритність;

– розвинути та здобути фізичну силу;

– виробити у майбутнього артиста цирку навички орієнтації у просторі залу, сцени та манежу;

– виховати в собі морально-вольові якості артиста цирку (виконавця) [5, с. 126–140].

Хотілось б зауважити специфіку викладання професійної підготовки за жанрами: циркова гімнастика у КМАЕЦМ на прикладі реквізиту – Повітряні ремені за певними темами.

Повітряні ремені – це жанр повітряної гімнастики. Повітряні ремені (раніше «китайські ремені») – повітряно-гімнастичний снаряд із двох вертикально звисаючих ременів. Повітряні ремені використовуються в сучасному цирку нарівні з іншими снарядами або апаратами, підвішеними до колосників (купола): трапеція, корд-де-волан, корд-де-парель, турніки, рамка (ловиторка), бамбук, повітряне кільце, полотна, повітряний політ.

Даний піджанр бере свій початок з Китаю, де вуличні артисти виконували різні силові і технічні трюки на ременях, які зараз більшою мірою аналогічні вправам на кільцях у спортивній гімнастиці, хоча існують і певні значимі відмінності (здебільшого у техніці виконання певних елементів), адже останні 20 років жанр кожен день стрімко розвивається та доповнюється [4, р. 124–132].

На першому рівні складності вивчається *рівновага тіла гімнаста*: умови ефективного забезпечення рівноваги. Фактори, які визначають збереження рівноваги тіла і системи тіл. Розкриття законів збереження рівноваги тіла. Статична побудова тіла і системи тіл; далі, *фізичні навантаження для розвинення сили та витривалості*: комплекс вправ (на перекладині, гімнастичних брусах та гімнастичних кільцях), які зміцнюють плечовий пояс та грудний відділ; далі, *вивчення стандартних положень на ременях*: визначення правильного положення тіла, кут рівноваги та способи балансування. Виходи стандартними способами в базові положення. Вивчення простіших елементів повітряної гімнастики; далі, *розвинення гнучкості, розтяжки*: правильна розминка, умови, при яких проводяться заняття на розтяжку м'язів. Стандартні положення та вправи на гнучкість (шпагат, «міст», складочка); далі, *намотування на ремені*: основні правила та техніка виконання всіх базових намотувань. Покрокове виконання базових елементів із підйомом свого тіла. Найпростіші способи намотування на руках та ногах; далі, *стійка на руках на*

ременях (баланс): розкриття законів збереження рівноваги тіла на ременях. Правильна постава рук та корпусу при балансі на ременях; далі, розвинення силової підготовки (підготовка силової трюкової частини). Прапорець (закладка – передня та задня): умови росту сили, правильна підготовка і підхід до силових трюків та елементів довгої фіксації; далі, техніка горизонтальних положень на ременях. Бланш – передній та задній. Горизонт: принципи і методи навчання гімнаста основних елементів при горизонтальному утриманні тіла на ременях. Техніка та правильне положення тіла. Закачування спини та м'язів плечей для довгої фіксації трюків; далі падіння в положення вису на ременях: техніка виконання та правильне положення рук і тіла. Спеціальна базова підготовка. Допоміжні вправи, елементи страхування при обривах; далі, складні елементи, пов'язані з балансом: умови ефективного забезпечення рівноваги. Складна техніка виконання при вертикальних та горизонтальних положеннях тіла; далі, вивчення елементів еквілібристики: вивчення техніки виконання простих базових положень еквілібру та стандартні виходи в стійку на руках. Силкові вправи, що розвивають потенціал гімнаста в балансі; далі, практичне удосконалення раніше вивчених гімнастичних елементів: повторювальне виконання вивчених на першому і другому курсах гімнастичних елементів і вправ. Удосконалення умінь і навичок шляхом підвищення вимог до техніки і чистоти виконання. З'єднання елементів у гімнастичні зв'язки із застосуванням пластики руху. Створення базового етюдю для подальшої побудови циркового номера [2, с. 6].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Добровольська С. М. Навчально-методичний комплекс для студентів бакалаврату з курсу «Спеціалізація за жанрами (циркова гімнастика – повітряні полотна)». Київ : КМАЕЦМ, 2019. 14 с.
2. Кашеваров Володимир. Орел Дмитро. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 75 с. : іл.
3. Освітньо-професійна програма (ОПП) «Циркові жанри». Київ, КМАЕЦМ, 2018 р. 15 с.
4. Orel Dmytriy. Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet Corde de Péril). *Innovative solutions in modern science*. Dubai, UAE, 2019. № 6 (33). P. 134–141.

5. Повітряна гімнастика (корд-де-парель, китайський пілон, повітряна рамка, полотно, кільце, ремені, бамбук, трапеція). Професійна підготовка за жанрами: циркова гімнастика: навчальний посібник / упорядник та автор Шариков Д. І.; автори Кашеваров В. О., Орел Д. В., Добровольська С. М., Завада Л. В., Дахновська А. С. / кафедра циркових жанрів Факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД». 2021. 192 с. : іл.

УДК 373.3.091.3-027.22:794

О. І. ПОПОВА, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри початкової освіти Бердянського державного педагогічного університету

Л. П. ПОПОВА, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри початкової освіти Бердянського державного педагогічного університету

ІГРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті зроблено спробу проаналізувати роль ігрових технологій у розвитку творчих здібностей молодших школярів. На основі аналізу наукової літератури визначено, що впровадження ігрових технологій в освітньому процесі початкової школи сприяє розвитку стійкого пізнавального інтересу в учнів, формуванню їхніх творчих здібностей. Ігрова діяльність зберігає своє важливе значення в молодшому шкільному віці, тому опора на ігрові форми та прийоми – це найбільш доцільний засіб створення психологічно комфортного освітнього середовища. Застосування ігрових технологій сприяє утриманню уваги, логічного мислення та підвищеного загального мовленнєвого рівня. Упровадження цієї технології дозволяє об'єднати мотив та зміст навчальної діяльності в єдине ціле. Наведено приклади ігор, застосування яких на уроках мовно-літературної освітньої галузі початкової школи забезпечить стійкий інтерес освітньої діяльності та вдосконалення творчих здобувачів.

Ключові слова: ігрові технології, розвиток творчих здібностей молодших школярів, ігри в початковій школі.

Освітній процес сучасної початкової школи має бути розвивальним, цікавим, спрямованим на створення такого освітнього середовища, де кожна особистість почувається впевненою в своїй унікальності, можливості постійного вдосконалення [4]. Забезпечити розвиток творчих здібностей молодших школярів мають ігрові технології, застосування яких в

освітньому процесі досліджували С. Василенко, А. Єрмоленко, О. Мокрогуз, О. Савченко, Н. Савчук, І. Сікорський, Н. Слюсаренко, Ю. Чечітко та ін. Використання ігор на уроках та їх педагогічне значення були розглянуті вченими А. Арсірієм, В. Бадер, О. Біляєвим, Л. Варзацькою, І. Діваковою, Т. Донченко, Р. Жуковською, Л. Ільяницькою, С. Караманом, М. Пентиліюк, Л. Поповою, О. Поповою, Т. Чумак та ін.

Метою застосування ігрових технологій у початковій школі є розвиток стійкого пізнавального інтересу в учнів, що формуванню творчих здібностей, а також знань вербальних і невербальних засад інтеграції, умінь їх ефективного застосування в конкретному спілкуванні в ролі адресата й адресанта (Нова українська школа, 2019).

Актуальність застосування ігор як засобу навчання молодших школярів визначається низкою причин. По-перше, ігрова діяльність зберігає своє важливе значення в молодшому шкільному віці, тому опора на ігрові форми та прийоми – це найбільш доцільний засіб створення психологічно комфортного освітнього середовища. По-друге, застосування ігрових технологій сприяє утриманню уваги, логічного мислення та підвищеного загального мовленнєвого рівня. По-третє, упровадження цієї технології дозволяє об'єднати мотив та зміст навчальної діяльності в єдине ціле [5].

Спробуємо навести конкретні приклади застосування ігрових технологій в освітньому процесі початкової школи.

Гра «Збери букет»

Мета: учити розрізняти тверді та м'які приголосні звуки.

Треба зібрати в букет квіти, в назві яких зустрічаються тільки тверді звуки: **троянда, конвалія, бузок, айстра, барвінок, волошка, гвоздика, жасмин, лілія, нарцис, ромашка.**

Гра «Виправ помилку поета»

Мета: учити розрізняти приголосні та голосні звуки, а також слова, які відрізняються звуками, мають різне лексичне значення.

Щоб город перекопати,
Треба взяти нам **канати**.
Щоб забити в стіні гвіздок,
Треба мати нам **свисток**.

Щоби дрова нарубати,
Треба нам **квартиру** мати...

Гра «Аукціон»

Мета: учити добирати фразеологізми.

У цій грі переможцем буде той, хто останнім зможе назвати фразеологічний зворот, у якому зустрічаються назви тварин, птахів, комах.

Гра «Словникове доміно»

Мета: розвивати уміння складати зазначені синтаксичні конструкції.

Перший учасник називає речення з ключовим словом, наступний повинен почати своє речення словом, на яке закінчилося речення першого учасника. І так далі. У результаті можуть складатися веселі історії, які запам'ятаються учням.

Гра «Ланцюжок»

Мета: розвиток асоціативного мислення.

Учитель показує або називає будь-який предмет, завдання учасників назвати як можна більше асоціацій про цей об'єкт (колір, запах, призначення та ін.). Виграє команда, яка назвала найбільшу кількість асоціацій.

Гра «Садочок для тваринок»

Мета: утворення суплетивних форм іменників.

Мама тварини привели своїх діток-тваринок на свято у садочок. Мама корова привела..., вівця..., кінь..., собака..., свиня....

Гра «Порахуємо птахів»

Мета: уміння утворювати правильну форму іменника з урахуванням числівника.

Горобець – один горобець, два ..., п'ять...; синиця – одна синиця, дві..., п'ять ...; ворона – одна ворона, дві ..., п'ять...; папуга – один папуга, два..., п'ять ...

Гра «Третій зайвий»

Мета: аргументувати причину виділення слова з групи.

Необхідно знайти слово, яке не відповідає певному правилу, частині мови, змісту та ін.

Наприклад: село, розумний, гончар;

темний, черговий, ясний;

абрикос, джем, полуниця.

Гра «Правотисний лабіринт»

Мета: формування орфографічної пильності.

Учасникам пропонується кілька пар слів, їм треба визначити, яке слово з пари написано правильно.

Гра «Побудуй речення»

Мета: тренувати дітей у перетворенні деформованої фрази, розвиток мовного чуття.

Учитель читає слова, а гравець повинен їх переставити, змінити і побудувати правильне речення. Наприклад: «Мама, ваза, цукерки, класти», «Я, книга, читати, цікава» та ін.

Гра «Модельєри»

Мета: конструювати речення за певною схемою.

У цій грі діти моделюють не одяг, а речення за запропонованою схемою. Наприклад: Хто?... що роблять?... в які? ... що?

Птахи збираються у великі зграї.

Діти грають у веселі ігри.

Гра «Аналіз і синтез»

Мета: формування умінь проводити аналітико-синтетичну роботу

За умовою гри учасники повинні поєднати подані в одному рядку слова одним загальним поняттям.

Наприклад: густий суп (куліш);

маленькі дівчатка і хлопчики (діти);

приміщення, в якому навчаються діти (школа);

велика площа землі, заросла деревами і кущами (ліс).

Ураховуючи те, що молодшим школярам характерні емоційність, пізнавальна активність, бажання фантазувати, прагнення показати свою кмітливість і вправність, зростає роль використання ігрових технологій в освітньому процесі. Сучасні ігри передбачають змагальність, добровільність, що дозволяє учням задовольнити свої потреби в рухливості, отримати позитивні емоції радості, захоплення, задоволення, реалізувати свої інтереси тощо. При проведенні ігор здобувачі початкової освіти залучаються до системи різноманітних суб'єкт-суб'єктних відносин, формують уміння взаємодіяти в команді, приймати рішення, доводити свою думку, що сприятиме розвитку творчих здібностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ворожейкіна О. М. 100 цікавих ідей для проведення уроку. Харків : Основа, 2018.
2. Державний стандарт початкової загальної освіти : Постанова Кабінету Міністрів України від 21 лют. 2018 р. № 87. URL: [http:// www.mon.gov.ua/ua/often-requested/statestandards/31](http://www.mon.gov.ua/ua/often-requested/statestandards/31) (дата звернення: 03.03.2021).
3. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи : Рішення колегії МОН України від 27 жовт. 2016. № 10. URL: [https://www.kmu.gov.ua/storage/app/media/reforms/ ukrainska-shkola-compressed.pdf](https://www.kmu.gov.ua/storage/app/media/reforms/ukrainska-shkola-compressed.pdf). (дата звернення: 22.03.2021).
4. Нова українська школа: порадник для вчителя / за заг. ред. Н. М. Бібік. Київ : Літера ЛТД, 2019. 208 с.
5. Попова Ольга, Попова Лариса (Бердянськ). Лінгвістичні ігри як засіб формування комунікативної компетентності учнів в умовах Нової української школи : веб-сайт. RTL: <https://pedagogy.bdpu.org/wp-content/uploads/2021/05/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96-%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%B2%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA-12021.pdf> (дата звернення: 01.05.2021).

УДК 378.091.322.046-021.64:[373.3.016:78

К. І. СТЕПАНЮК, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри початкової освіти Бердянського державного педагогічного університету

ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧІВ ПЕРШОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ З КУРСУ «МЕТОДИКА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ»

У статті розглядаються питання фахової підготовки здобувачів першого рівня вищої освіти за освітньо-професійною програмою 013 Початкова освіта у процесі вивчення освітньої компоненти «Методика музичного мистецтва в початковій школі». Авторкою наведено приклади завдань для самостійної роботи в межах вивчення освітньої компоненти «Методика музичного мистецтва в початковій школі» для здобувачів першого рівня вищої освіти ОП 013 Початкова освіта.

Ключові слова: фахова підготовка майбутніх учителів початкової школи, освітня компонента, самостійна робота, методика музичного мистецтва в початковій школі.

Актуальність фахової підготовки здобувачів першого рівня вищої освіти за освітньо-професійною програмою 013 Початкова освіта зумовлюється запитом суспільства на формування особистості, яка володіє не тільки системою спеціальних знань та вмінь, але й має високий рівень сформованості професійно важливих компетентностей відповідно до європейських стандартів якості освіти.

У «Концепції педагогічної освіти» зазначено, що завданням першого (бакалаврського) рівня вищої педагогічної освіти є підготовка кваліфікованих педагогічних працівників для початкової освіти, які здатні вирішувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми освіти, виховання та розвитку (у тому числі, такі, що характеризуються комплексністю та невизначеністю умов), що передбачає застосування певних теорій та методів відповідних наук [1].

У зв'язку з цим, підвищення якості професійної підготовки майбутніх учителів початкової школи неможливе без чіткої організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти. Здатність студентів до самостійної освіти лежить в основі кредитно-трансферної системи підготовки фахівців, де на самостійну та індивідуальну роботу відводиться майже 40% обсягу навчальних годин з кожної освітньої компоненти. Отже, формальна освіта, неформальна освіта та самоосвіта майбутніх вчителів початкової школи тісно взаємопов'язані.

У працях А. Алексюка, С. Архангельського, П. Підкасистого, О. Савченко, В. Сітарова, І. Унт та ін. поняття «самостійна робота студентів» тлумачиться по-різному. Спільною для усіх визначень, є те, що самостійна робота є основою будь-якої освіти, особливо вищої.

Організація самостійної роботи здобувачів вищої освіти передбачає визначення форм та змісту освітнього матеріалу, що є предметом самостійного опрацювання студентами. Відповідно до чинних положень про організацію освітнього процесу самостійна робота здобувачів вищої освіти є однією з форм організації освітнього процесу, основною формою оволодіння навчальним матеріалом у вільний від обов'язкових навчальних занять час. Самостійне вивчення матеріалу потребує умінь узагальнювати,

аналізувати, робити висновки. Така робота виступає джерелом творчого пошуку, стимулює самостійну діяльність і є одним з етапів формування дослідницьких умінь здобувачів вищої освіти.

Зокрема, у процесі вивчення освітньої компоненти «Методика музичного мистецтва в початковій школі» ОП першого рівня вищої освіти 013 Початкова освіта метою самостійної роботи виступає теоретичне осмислення здобувачами їхньої практичної діяльності в Новій українській школі, оскільки зазначений курс органічно поєднується з виробничою практикою зі спеціальності, де відбувається формування фахових компетентностей та застосовуються набуті ними пошуково-дослідницькі вміння [2].

Наведемо приклади завдань для самостійної роботи в межах вивчення освітньої компоненти «Методика музичного мистецтва в початковій школі» для здобувачів першого рівня вищої освіти ОП 013 Початкова освіта.

Завдання до змістового модуля 1. Користуючись фаховими періодичними виданнями за останні 5 років, укладіть методичний банк статей з проблем методики музичного мистецтва в початковій школі (не менше 10).

Завдання до змістового модуля 2. Розробіть щоденник музичних вражень для здобувачів початкової освіти. Проілюструйте його на прикладі однієї з тем програми «Мистецтво».

Завдання до змістового модуля 3. Виготуйте дитячі музичні інструменти, які можна використати на уроках музичного мистецтва у початковій школі

Завдання до змістового модуля 4. Створіть тематичний лепбук для здобувачів початкової освіти з інтегрованого курсу «Мистецтво» (тему тижня оберіть самостійно).

Підсумовуючи зазначимо, що самостійна робота здобувачів вищої освіти з освітньої компоненти «Методика музичного мистецтва в початковій школі» включає: вивчення окремих питань теми, передбачених силабусом та робочою програмою; підготовку до обговорення квазіпрофесійних завдань на практичних заняттях, формування здатності до професійного самовдосконалення та забезпечує формування дослідницьких умінь майбутніх учителів початкової школи.

Подальший науковий пошук слід спрямувати на розробку методики організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти ОП 013 Початкова освіта під час он-лайн діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Концепція розвитку педагогічної освіти : Наказ МОН України від 16 лип. 2018 р. № 776. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/prozatverdzhennya-konceptsiyi-rozvitku-pedagogichnoyiosviti>. (дата звернення: 20.06.20210).
2. Степанюк К. Професійна підготовка майбутніх учителів початкової школи в контексті пріоритетів концепції НУШ. *Молодь і ринок*. 2021. №2. С. 121–125.

УДК 378.091.011.3-051:373.3]:394.3

Ю. П. ТАРАНЕНКО, кандидатка педагогічних наук, старша викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ ДО ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІГОР В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

Авторкою розглядаються важливі зміни, які відбуваються в освітньому процесі Нової української школи, а також робиться акцент на важливості підготовки майбутніх учителів хореографії. Розкривається процес підготовки майбутніх учителів хореографії до використання українських народних ігор в освітньому процесі Нової української школи під час вивчення дисципліни «Шкільний курс хореографії». Дослідниця визначає необхідність збереження та популяризації фольклору, на зразках яких має виховуватися покоління та розвиватися патріотизм дітей України.

Ключові слова: *Нова українська школа, українські народні ігри, освітній процес, підготовка майбутніх учителів хореографії.*

Перебудова та модернізація загальної середньої освіти стали поштовхом до переосмислення ціннісних орієнтацій і, відповідно, зміни стратегії підготовки майбутнього вчителя, до особистості якого висувають нові вимоги, зокрема, вміння бути

конкурентоспроможною, здатною адекватно реагувати на виклики часу, реалізовувати нові освітні стандарти [2, с. 82].

Аналізуючи державну нормативно-правову базу освіти (Закон України «Про освіту»; Закон України «Про вищу освіту»; Державний стандарт базової загальної середньої освіти та ін.), ми з'ясували, що Нова українська школа ґрунтується на ціннісних орієнтирах, серед яких – радість пізнання, створення умов для гармонійного фізичного та психоемоційного розвитку, збільшення часу на рухову активність і творчість дитини та визнання її прав на навчання через діяльність, зокрема гру [1].

Важливе місце в хореографічній роботі з учнями в умовах Нової української школи займають ігри і забави, які становлять чималий розділ народної дидактики й охоплюють найрізноманітніші її аспекти: народознавчий, природничий, пізнавальний, розважальний, оздоровчий тощо.

Гру як ефективний засіб національного виховання на уроках хореографії розглядали В. Верховинець, О. Мартиненко, Б. Стасько, С. Русова, А. Шевчук та ін., які у своїх дослідженнях зазначали, що тематика українських народних ігор закріплює навички виконання простих танцювальних рухів, розвиває почуття ритму, розкриває творчий потенціал, артистичні здібності, знайомить з побутом, національними традиціями, висвітлює найкращі риси національного характеру (честь, сміливість, мужність, патріотизм, хоробрість, людяність тощо).

У своїх роботах О. Мартиненко переконливо доводить, що широкий спектр навчальних, розвивальних та виховних завдань, який притаманний українським народним іграм, дозволяє широко застосовувати їх в роботі з дітьми [4, с. 131].

На нашу думку, відновлення фольклорних джерел народних ігор і ознайомлення з ними учнів є дуже актуальним як для сучасної української культури, так і для педагогічної роботи зі здобувачами в ЗЗСО. Саме тому підготовка майбутнього вчителя хореографії має включати формування вміння використовувати українські народні ігри в освітньому процесі Нової української школи.

Професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії в системі хореографічно-педагогічної освіти (Л. Андрощук, О. Бурлі,

О. Мартиненко, О. Таранцевої, Т. Сердюк, Ю. Ростовської та ін.) – це процес формування особистості майбутнього вчителя у науково-дослідній і науково-практичній роботі, розвитку у нього педагогічних здібностей, психолого-педагогічних знань, педагогічного такту, педагогічної техніки, педагогічного оптимізму, практичних педагогічних вмінь і навичок, гуманних загальнолюдських цінностей [5, с. 194].

Підготовка майбутніх учителів хореографії за освітньо-професійною програмою «Середня освіта (Хореографія). Фітнес» у Бердянському державному педагогічному університеті включає вивчення освітньої компоненти «Шкільний курс хореографії». Готуючи фахівця в галузі освіти ми обов'язково враховуємо вимоги, які ставить перед нами сьогодення, адже випускник Нової української школи – це особистість, інноватор, патріот, який навчається та виховується впродовж життя.

Виховний процес, як зазначено в Концепції Нової української школи, має бути невід'ємною складовою освітнього процесу й орієнтуватися на загальнолюдські цінності, зокрема морально-етичні (гідність, чесність, справедливість, турбота, повага до життя, повага до себе та інших людей), соціально-політичні (свобода, демократія, культурне різноманіття, повага до рідної мови і культури, патріотизм, шанобливе ставлення до довкілля, повага до закону, солідарність, відповідальність). Сучасна школа має плекати українську ідентичність, виховувати відповідальність за розвиток і добробут країни [3, с. 82].

З акцентом на патріотичне виховання майбутнього покоління, в зміст дисципліни «Шкільний курс хореографія» ми включили засвоєння змістового модулю «Українські народні ігри в освітньому процесі НУШ». Означена тема передбачає дослідницьку, творчу і педагогічну діяльність студентів. Так, під час практичних занять у формі тренінгу, шляхом використання методу гейміфікації, скрайбінгу та інше, ми маємо змогу більш детально розглядати українські народні ігри та вчимо майбутніх учителів уміло їх застосовувати на уроках хореографії. Робота зі студентами відбувається двома шляхами: перший – за зразками ігор з певних збірок, другий – самостійний пошук ігор. Отже, з початку вивчення теми ми надаємо теоретичний матеріал

майбутнім учителям хореографії, а саме: збірку В. Верховинця «Весняночка» та збірку З. Сизоненка «Танці Запорізького краю». Здобувачі вищої освіти з поданим теоретичним матеріалом знайомляться попередньо під час вивчення дисциплін «Теорія і методика навчання народно-сценічному танцю» та «Композиція і побудова танцю», але там українські народні ігри розглядаються у більш складному варіанті, а вже під час вивчення дисципліни «Шкільний курс хореографії» ми ці ігри спрощуємо і робимо доступними для виконання учнями ЗЗСО.

Інтерпретація української народної гри на прикладі навчальної дисципліни відбувається поетапно, як визначено в науковій праці О. Мартиненко: вибір гри (з'ясування її мети, аналіз ігрових завдань, характеристика головних персонажів); проведення гри; визначення можливостей удосконалення ігрових завдань та варіантів застосування реквізиту; хореографічна обробка змісту гри (розробка драматургії, добір музичного та лексичного матеріалу); інтерпретація гри – програвання в новому форматі [4, с. 132].

Перш за все ми розглядаємо та підбираємо ігри, які є доступні для певного вікового періоду учнів, мають пізнавально-виховний аспект, оригінальні ігрові дії, яскраві та зрозумілі образи, які можна творчо інтерпретувати та використовувати в освітньому процесі Нової української школи. Наприклад, для здобувачів початкової освіти, зі збірки В. Верховинця «Весняночка», студенти обирали такі рухливі музичні ігри як: «Сидить Василь», «Ведмедик і Лісові звірята», «Котику сіренький», «Сонечко» та ін., у яких втілена ідея комплексного використання музичного, хореографічного і драматичного мистецтва безпосередньо в освітньому процесі.

Так, із досвіду роботи з майбутніми вчителями хореографії ми з'ясували, що під час самостійного пошуку українських народних ігор найбільш популярними та цікавими ставали, насамперед, сезонно-обрядові українські ігри типу «Кривий танець», «Горішок», «Подоряночка», які супроводжувались обрядовими піснями та хороводами. Окрім того, студенти інтерпретували із цікавістю сюжетні ігри («Кіт та миші», «Гуси» та ін.), ігри-ловітки («Піжмурки», «Латка», «Квач»), ігри-атракціони («Довга лоза», «Бій півнів», «Перетягування бука», «Пес», «Ледачий Гриць») та ін.

Підсумовуючи викладене вище, зазначимо, що вбачаємо за доречне продовжувати вивчати ігри та готувати майбутніх учителів хореографії до їх використання в освітньому процесі Нової української школи, адже гра несе не лише розвивальну й освітню мету, а ще й виховну – виховує особистість справжнього патріота, який знає та шанує традиції, свята, обряди свого народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державний стандарт початкової загальної освіти : Постанова Кабінету Міністрів України від 21 лют. 2018 р. № 87. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/688-2019-%D0%BF#Text> (дата звернення: 25.05.2021).
2. Дідух В. В. Готовність майбутніх учителів початкової школи до взаємодії з учасниками освітнього процесу. *Неперервна педагогічна освіта XXI століття* : зб. матер. XVIII Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О. П. Рудницької. 2021. Вип. 4(16). С. 82–84.
3. Концепція «Нова українська школа» / М-во освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: 27.05.2021).
4. Мартиненко О. В. Засоби хореографічної інтерпретації українських народних ігор в роботі дитячих хореографічних колективів. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва* : матеріали Всеукр. наук-практ. конф., 27 березня 2015 р., Херсон / [під ред. В. Чуби]. Херсон : МПП «Издательство IT», 2015. С. 130–138.
5. Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії до роботи у позашкільних закладах освіти. *Педагогічний альманах*. 2012. Вип. 13. С. 191–195.

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

УДК 373.3.015.31:78]:37.091.64

І. А. БАРБАШОВА, доцентка кафедри педагогіки Бердянського державного педагогічного університету

ПІДРУЧНИКОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ МУЗИЧНОГО СЕНСОРНОГО РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Проаналізовано тексти, ілюстрації, вправи підручників з інтегрованого курсу «Мистецтво» в аспекті формування в молодших школярів музичних сенсорних процесів

Ключові слова: молодші школярі, музичні сенсорні процеси, підручник, текст, ілюстрація, вправи.

Підручковий інструментарій формування в молодших школярів *музичних сенсорних процесів* розглянемо на прикладі навчальних книг «Мистецтво», розроблених Ольгою ЛОБОВОЮ [3; 4; 5].

Змістовий компонент цих підручників спрямований на формування в учнів початкової школи системних еталонних уявлень про класифікацію звуків на шумові й музичні (вокальні та інструментальні), які додатково різняться за висотою, тривалістю, гучністю, тембром. Ретельно представлено також матеріал про подальші класифікаційні та серіаційні впорядкування музичних звуків. Так, *звуківисотні відношення*, які ми відносимо до серіаційних, розкриває інформація про музичний звукоряд – висхідний, низхідний, на одній висоті, хвилеподібний; інтервал, тобто відстань між звуками різної висоти; гаму як частину звукоряду в межах октави; явище альтерації – підвищення або зниження висоти звуку на півтону. Серіацію музичних звуків за їхньою *тривалістю* подано в навчальних книгах такими усталеними відношеннями: дві восьмі тривалості звука складають одну четвертну, дві четвертні – одну

половинну, дві половинні – одну цілу. До того ж у підручники введено матеріал про ритм: чергування звуків і пауз різної тривалості; пульсацію сильних (наголошених) і слабких (ненаголошених) долей; метр, тобто чергування сильних і слабких долей. Містять навчальні книги й відомості про *динамічні відтінки* музики, які репрезентовані у вигляді серіаційних рядів поступового зростання сили звучання (*crescendo*): дуже тихо (*pp*), тихо (*p*), помірно тихо (*mp*), помірно голосно (*mf*), голосно (*f*), дуже голосно (*ff*) або спадання гучності у зворотному порядку (*diminuendo*). Розбіжності в *тембровому* забарвленні музичних звуків розкриваються в інформації про класифікаційні різновиди співочих голосів – чоловічі (бас, баритон, тенор), жіночі (контральто, мецо-сопрано, сопрано) та дитячі (альт, дискант); розподіл хорів на однорідні та мішані; звучання багатьох музичних інструментів – ударних, духових і струнних, шумових і мелодичних; дерев'яних і металевих духових, щипкових, клавішних і смичкових струнних, а також специфіку різноманітних оркестрів – симфонічного, духового, камерного, струнного, народних інструментів, шумового, електромузичних інструментів, естрадного.

Найхарактернішою ознакою *текстів* аналізованих підручників є віршована та казкова форма більшості інформаційних повідомлень. Суттєво посилюючи емоційність навчання, такі тексти, тим не менше, є основними або додатковими за дидактичною функцією, досить об'ємними, містять малюнки, доповнюються стислими узагальненнями з рубрик «Це цікаво знати», «Зверни увагу, запам'ятай», «Словничок» тощо.

Розмаїття *ілюстрацій* можна згрупувати таким чином: предметні та сюжетні малюнки, схеми, символічні ілюстрації. До предметних належать зображення тварин, птахів, комах, меблів, побутових приладів, рослин, природних явищ; призначенням цього ілюстративного матеріалу є узагальнення в учнів уявлень про шумові (немузичні) звуки оточення; людей і казкових героїв, які співають або музикують, музичних інструментів як джерел вокальних та інструментальних звуків різного тембру й висоти; фортепіанної клавіатури – своєрідної моделі звуковисотного

ряду, діапазону та реєстрів звучання. Цікавими є сюжетні ілюстрації підручників. За їхньою допомогою моделюються різні музичні явища, наприклад: поділ звуків на інструментальні та вокальні (персонажі об'єднані у дві групи: одні співають, інші – грають), розбіжність звуків за висотою (виконавське тріо у складі ведмедя, собаки та птаха), градація сили звучання (грим гримить – мишка шурхотить; слон б'є в барабан – мишки співають), прискорення й уповільнення темпу мелодії (рухається потяг), темброве забарвлення співочих голосів (зображення героїв казок).

Схематична наочність спрямована в основному на відображення звуковисотних і метро-ритмічних властивостей музики, причому більшість зображень одночасно моделюють ці якості. Прикладом таких схем може бути запис «драбинкою» послідовок із додатковими різновеликими позначками, які моделюють тривалість окремих звуків (книжки – олівці, сонечко – листочки, квадрати – прямокутники, різного розміру дзвоники, квіти, гриби, краплі тощо). Навчальні книги вміщують також ілюстрації, у яких виражений виключно ритмічний рисунок мелодії: смужка, розподілена на частки різної довжини з поскладовим підписуванням тексту або рахунком тривалостей (раз – і, два – і, три – і, чотири – і); ланцюжок геометричних фігур – трикутників і кругів, які віддзеркалюють пульсацію сильних і слабких долей із виділенням акцентованого звука, схема відбивання музичного метра помахом руки (тактування) з відповідною лічбою.

Символічні ілюстрації у вигляді нотного запису дозволяють моделювати майже всі властивості музичних звуків: їхня висота відображається місцем положення ноти на нотоносці, реєстри звучання визначаються певними ключами, мажорний або мінорний лади – знаками альтерації; тривалість звучання передається кольором ноти (чорна, біла) та формою її штиля, ритмічний рисунок окреслюється розміром – позначкою кількості та тривалості долей в одному такті (дві чверті, три чверті, чотири чверті, шість восьмих та ін.); гучність музики задається початковими буквами назв динамічних відтінків і спеціальними знаками зростання та спадання сили звучання.

Звичайно, засобами нотного запису важко передати особливості тембрового забарвлення музичного твору, але спостереження учнів за партитурою, у якій виокремлюються партії ритмічного супроводу для різних інструментів – барабана, маракасів, трикутника, металофона тощо з їхніми предметними зображеннями, активізує певною мірою відповідні слухові уявлення.

Ілюстрації підручників різняться за своїм функціональним призначенням. В одному випадку вони є компонентом текстів і вправ, конкретизують або пояснюють головну вербальну інформацію. В іншому випадку унаочнення мають самостійний статус, є матеріалізованими носіями властивостей музичних звуків, характеризуються наявністю власного словесного супроводу з такими елементами: визначення перцептивного завдання (Розглянь малюнки. На яких «сховалися» музичні звуки, а на яких шумові?); формулювання запитань щодо розуміння школярами змісту зображення (Чи правильно позначені на малюнках високі голоси скрипковими ключами, а низькі – басовими?).

Навчальні завдання в підручниках, що аналізуються, представлено запитаннями, вправами, іграми і навіть музичними експериментами. Незалежно від характеру дидактичної мети (у питаннях і вправах вона задається прямо, а в іграх і експериментах – непрямо, у цікавій або пізнавальній формі) завдання обов'язково вміщують слухову перцептивну дію з розрізнення музичних звуків. Відповідно до способу виконання цих сенсорних операцій можна виокремити такі типи навчальних завдань: *розрізнення* музичних звуків за їхніми властивостями (Уважно слухай музику, коли почуєш мелодію зайчика – піднімай руку, а коли мелодію ведмедика – опускай.); *серіація* звуків за висотою, тривалістю, силою (Заграйте на фортепіано та заспівайте гаму до мажор: спочатку висхідну, а потім низхідну.); *ідентифікація* музичних звуків, фраз, творів (Заграй одночасно обидві ноти до і послухай, як звучить октава. Знайди однакові фрази пісні; спробуй упізнати пісню за нотним записом); *відтворення* звуковисотних і метроритмічних

властивостей музичних звуків (Прослухай пісні, проплескай музичний пульс, підспівуй. Простукай ритм зі співом і без співу).

Заслугове схвалення намагання авторки реалізувати засобами підручників інтеріоризацію музичних перцептивних процесів, для чого в навчальних книгах передбачені різні варіанти виконання завдань: із максимальним наближенням до предметних операцій (демонстрування рукою руху мелодії; її ритмічний супровід кроками, оплесками, вистукуванням або іншими рухливими діями; передавання голосом або під час музикування динамічних відтінків твору); без предметних дій, але з опорою на схеми, які моделюють певні властивості музичних звуків, та за нотним записом. Названі варіанти навчальних завдань відповідають першому та другому етапу поступового переведення розгорнутих дій із розрізнення звуків на рівень суто слухового сприймання. Але ж третій етап цього переведення, який характеризується виконанням згорнутих перцептивних операцій без допомоги предметних дій і наочних засобів (наприклад, нотний запис прослуханої мелодії з елементарними звуковисотними, метроритмічними й динамічними відношеннями звуків, тобто своєрідний музичний диктант), у підручниках не представлений.

Отже, підручковий інструментарій навчальної дисципліни «Мистецтво» побудований з урахуванням найсуттєвіших закономірностей слухового сенсорного розвитку молодших школярів, але потребує розширення в аспекті урізноманітнення способів обстеження музичних явищ [1; 2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбашова І. Сенсорний розвиток: формуємо еталонні уявлення про властивості звуків музики. *Учитель початкової школи*. 2019. № 4. С. 4–7.
2. Барбашова І. Сенсорний розвиток: формуємо вміння досліджувати звуки музики. *Учитель початкової школи*. 2019. № 5. С. 26–29.
3. Лобова О. Мистецтво : підруч. інтегр. курсу для 1 кл. закл. заг. серед. освіти. Київ : Школяр, 2018. 144 с.
4. Лобова О. Мистецтво : підруч. інтегр. курсу для 2 кл. закл. заг. серед. освіти. Київ : Школяр, 2019. 144 с.
5. Лобова О. Мистецтво : підруч. інтегр. курсу для 3 кл. закл. заг. серед. освіти. Київ : Школяр, 2020. 144 с.

О. В. БИКОВА, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ХОРЕОГРАФІЇ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНО- РИТМІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

На основі проведеного аналізу літературних джерел, розглянуто значення мистецтва танцю і музики у розвитку музично-ритмічних здібностей майбутніх учителів хореографії. Автором запропоновано власне визначення поняття «музично-ритмічні здібності майбутніх педагогів-хореографів» та виокремлено їх структурні компоненти.

***Ключові слова:** ритміка, музичне мистецтво, майбутні педагоги-хореографи, музично-ритмічні здібності, хореографія, творчий потенціал, мистецтво танцю, ритм.*

Сьогодні змінився тип соціального замовлення суспільства щодо особистості випускника вищих закладів освіти. Світова освітня система як пріоритетну мету визначає формування особистості з високим інтелектуальним і творчим потенціалом, здатної швидко інтегруватися в сучасному світі високих технологій та інформації, застосовувати отримані знання на практиці і досягати високих результатів у різних галузях професійної діяльності.

Нові пріоритети в мистецькій освіті визначають необхідність вдосконалення підготовки здобувачів вищої освіти. Тому важливим завданням вищої педагогічної школи є підготовка фахівця, що володіє навичками професійної діяльності, які дозволяють швидко адаптуватися в соціумі і бути конкурентоспроможними на ринку праці.

З огляду на це, особливої уваги набуває формування музично-ритмічних здібностей, які є невід'ємним компонентом індивідуальних творчих здібностей майбутніх педагогів-хореографів, що в свою чергу сприяє розвитку творчого потенціалу особистості фахівця.

Проблемі розвитку особистості, її потенційних можливостей, здібностей, властивостей, характерних рис присвячена велика кількість фундаментальних праць вітчизняних і зарубіжних вчених. Значний внесок у дослідження якої, внесли такі вчені, як Р. Альтшуллер, В. Андрєєв, Л. Венгер, Л. Виготський, В. Дружиніна, В. Загвязинський, В. Кан-Калик, Д. Кірнос, Л. Лузіна, А. Мелік-Пащаєв, Р. Петрова, В. Шадриков та інші.

У сучасній науці докладно вивчено зміст і структура творчих здібностей майбутніх учителів, намічені основні шляхи та методи їх професійного становлення (А. Абдуліна, Ю. Бабанський, Н. Кичук, Н. Кузьміна, С. Сисоєва, В. Сластьонін). У той же час, у наукових працях в основному досліджувалося формування професійних умінь майбутніх учителів хореографії (А. Бурля, С. Забрєдовській, А. Мартиненко, Б. Стасько, А. Таранцева та ін.). Формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії (Л. Андрощук), а так само формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії (Т. Сердюк), формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії (С. Куценко), формування педагогічних переконань майбутніх учителів музики і хореографії (Ю. Ростовська). Незважаючи на значну увагу вчених до питань підготовки майбутніх вчителів хореографії, проблеми формування музично-ритмічних здібностей як складової індивідуальних творчих здібностей майбутніх учителів хореографії не приділено значну увагу.

З точки зору вчених, музично-ритмічні здібності – це психологічна особливість індивіда, що відповідає за можливість успішного виконання ним музичної діяльності.

Ми вважаємо, що музично-ритмічні здібності особистості розкриваються і формуються тільки в активній творчій діяльності, яка вимагає нестандартності мислення, вміння по-новому підійти до вирішення вже відомих задач. Творча діяльність можлива тільки при наявності дослідного стилю мислення, при позбавленні наслідування і шаблону в діях.

У ході теоретичного аналізу наукових праць А. Готсдінер, Д. Кабалєвського, Б. Теплова, В. Шадрикова, М. Шацького та ін., ми сформулювали своє поняття музично-ритмічних здібностей, – це індивідуально-психологічні особливості людини, що зумовлюють

успішне функціонування музично-ритмічної діяльності, яка виражається в умінні відбивати рухається емоційну образність музики.

Існує ряд філософських, психолого-педагогічних і естетичних праць присвячених розвитку музичних здібностей, зокрема Н. Ветлугіной, В. М'ясищева, К. Сішора, Р. Тарасова, К. Тарасової та ін., які визначали свою структуру музичних здібностей. У структурі музично-ритмічних здібностей майбутніх педагогів-хореографів ми виділили саме ті компоненти, які формуються на заняттях фундаментальної підготовки здобувачів вищої освіти і є складовою індивідуальних творчих здібностей майбутніх учителів хореографії. Це почуття ритму, музично-ритмічна пам'ять, музичне відчуття і сприйняття.

Музично-ритмічна пам'ять – поняття синтетичне, це злиття в одне ціле слухових і м'язових властивостей запам'ятовування. Музично-ритмічна пам'ять на основі музично-слухових уявлень дозволяє запам'ятати рухи, їх напрямок, швидкість, а також такі почуття, як довготу, послідовність і ступінь напруги м'язів. За здатність до сприйняття та уявлення музичних образів відповідає музичне відчуття і сприйняття. Під почуттям ритму ми розуміємо здатність особистості рухомо переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно його відтворювати. Ми схильні думати, що саме ці компоненти, пов'язані з музичним сприйняттям і відтворенням ритму, утворюють ядро музично-ритмічних здібностей майбутніх вчителів хореографії.

Практика роботи у виші і спостереження за майбутніми педагогами-хореографами свідчить про те, що сучасні здобувачі вищої освіти, незважаючи на творчий підхід і досконалість у володінні різними видами інформаційних комунікативних засобів, вимагають творчості і в засобах самовираження. Насичений матеріал дисциплін за фахом і індивідуальна творча робота допомагають їм гармонійно виразити себе, своє ставлення до навколишнього світу, тобто творчість за своєю природою необхідна людині.

Всі види художньо-творчої діяльності забезпечують глибокий вплив на особистість. Наше дослідження присвячене формуванню музично-ритмічних здібностей майбутніх педагогів-хореографів так як: по-перше, музика має сильний емоційний вплив і є

засобом виховання емоцій художньої культури особистості; по-друге, ритміка є синтетичним за своєю природою видом діяльності, об'єднує кілька видів мистецтв (музику, пантоміму, пластику, танець) в єдине художнє ціле [1].

В історичному процесі розвитку суспільства музика і танець є невід'ємним засобом відображення дійсності людства. Мистецтво танцю і музика з моменту свого зародження існували і розвивалися в нерозривній єдності. Їх взаємозв'язок і взаємовплив у всіх сферах, і особливо в галузі виконавства, були безперечними і зберігалися протягом століть.

Музика спирається на виразність інтонацій людської мови, а хореографія на виразність рухів людського тіла. Спільність образної природи створює можливість з'єднання музики і хореографії в єдиний художній твір. Музика підсилює виразність танцювальної пластики, дає їй емоційну і ритмічну основу. Завдяки логіці музичного розвитку народжується емоційний образ, який в танці є пластичним. Хореографія і музика, споріднені види мистецтва, так як розвиваються у часі, тому, і в тому і в іншому, величезну роль в створенні образу відіграє ритм.

Музичне мистецтво і мистецтво танцю володіють можливостями проникати в глибину душі, розкриваючи щось загальне. Слід згадати культуру і мистецтво стародавньої Греції, в якій танець, музика і спів були єдиним мистецтвом. Античний танець заснований на суворому дотриманні ритму, на поєднанні ритмічного кроку і належних рухів рук. Танці були обов'язковим навчальним предметом у гімназіях. Вважалося, що муза танцю Терпсихора, супутниця бога гармонії Аполлона, вчить душу правильно поєднуватися з тілом. Пози і рухи повинні бути гарні і гармонійні, танець повинен відображати настрої думки і почуття. Тому є природним поєднання музики і танцю в одну систему музично-ритмічного виховання.

Маючи свою насичену історію розвитку, система музично-ритмічного виховання є універсальною. Її засновником вважається швейцарський музикант, композитор і педагог Еміль Жак-Далькроз (1865–1950), який запропонував ідею використання рухів під музику як засобу формування загальної музикальності дітей.

Викладаючи музично-теоретичні та практичні дисципліни в Женевській консерваторії Е. Жак-Далькроз звернув увагу на той

факт, що в багатьох учнів не розвинене почуття ритму. Розробивши комплекс ритмічних вправ, який він назвав «Сольфеджіо для тіла», Далькроз прагнув розвинути в учнів гарну слухорухову реакцію, здатність безпосередньо і адекватно відповідати рухом на звуки музики. Представляючи людину як єдність духовних і фізичних сил, Далькроз вважав, що якщо тіло виховується фізичними вправами, то «дух» виховується музикою, яка є рухом у часі, а мелодія – ритмічним чергуванням звуків. Ритм в музиці і ритм в пластиці дуже тісно пов'язані, оскільки у них спільна основа – рух. Ритм – тіло музики, його стрижень, який допомагає знайти правильний сенс закладений композитором. Тільки відчувши ритм і пропустивши його через себе, можна зрозуміти сенс музики.

Тому одним із засобів розвитку музично-ритмічних здібностей студентів у вищій школі, є предмет «Ритміка і музичний рух». Заняття ритмікою є однією зі складових професійної підготовки фахівця в галузі хореографія. Вони спрямовані на вдосконалення музичної і рухової культури студентів. В основі дисципліни «Ритміка і музичний рух» лежить принцип цілісного, активного і емоційного сприйняття музики, тісний взаємозв'язок музики і руху. Ритміка – це початок, база, поштовх для фізичної форми студентів, для майбутнього стилю і ритму їхнього життя. Ритміка сприяє гармонійному розвитку особистості, досягненню духовної і фізичної досконалості.

Програмою передбачено вивчення теорії і методики музично-ритмічного виховання особистості. Відповідно до вимог державного стандарту предмет покликаний виховати у студентів емоційно-усвідомлене ставлення до музики, сприяти розвитку музикальності, відчуття ритму, внутрішнього слуху, вдосконалення якості рухів, їх ритмічності і координації, пластичності і виразності, свободи, легкості і витонченості. Завдяки ритміці ефективно розвиваються музично-ритмічні здібності, незалежність і синхронність рухів, швидкість реакції, рухово-просторову уяву, аналітико-синтетична спритність, вміння концентрувати увагу і розподіляти її. А також емоційна вразливість [2].

Але головна мета курсу «Ритміка і музичний рух» полягає у формуванні творчого, професійно грамотного фахівця в галузі хореографічного та музично-ритмічного виховання. В ході

навчального процесу виявляється комплексний вплив на студентів: підвищення загальної і спеціальної хореографічної підготовленості; збагачення професійними знаннями, вміннями і навичками, виховання особистості вчителя.

Усвідомлення функціональної значущості ритму як основного «енергоносія», дуже важливо для студента-хореографа, який анімує, втілює і одухотворяє задум композитора і допомагає глядачеві в його прагненні розкрити і пережити драматургію танцювального номера і музичного твору. У такому випадку, музичний ритм, будучи невід'ємною частиною музики, породжує рух. Виступаючи в новому ракурсі, він відтворюється як би заново, як ритм танцювального руху, руховий, пластичний і тим самим вносить істотне доповнення до подання про музичний ритм у цілому.

Ритмічний компонент музики, в силу своєї узагальнюючої спрямованості, може стати основою системного підходу в системі музично-ритмічного виховання. Через конкретне знання про ритм можна вийти на більш широкий рівень теоретичних уявлень і розуміння мистецтва музики і танцю, чого і вимагає сучасний рівень хореографічної освіти на всіх його етапах.

Включення курсу «Ритміка і музичний рух» в підготовку педагога-хореографа дозволяє: по-перше, розширити і поглибити знання про роль ритму в хореографії, з одного боку, як системного явища, а з іншого – як одного з елементів музичної мови; по-друге, познайомитися з досягненнями, накопичені музичної та хореографічної педагогікою в цій галузі, і забезпечити нове розуміння альтернативного, цілеспрямованого підходу музично-ритмічного виховання особистості в майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бикова О. В. Формування індивідуальних творчих здібностей майбутніх учителів хореографії у процесі позааудиторної виховної роботи вищих навчальних закладів : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. Умань, 2017. 271 с.
2. Ніколаї Г. Ю. Ритміка : навч. посібник. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. 136 с.

3. Рапацевич Е. С. Современный словарь по педагогике. Минск : Современное слово, 2001. 927 с.
4. Теплов Б. М. Избранные труды. Москва : Педагогика, 1985. 328 с.
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва, 1947. 334 с.
6. Шадриков В. Д. Психология деятельности и способности человека. Москва : Логос, 1996. 320 с.

УДК 378.091.011.3-051:78.087.68.071.2

В. В. ГРИГОР'ЄВА, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ЗМІСТ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ

У статті висвітлюється зміст диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва як обов'язкової складової професійного навчання фахівців спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Надається поетапне планування індивідуальної роботи студента у класі хорового диригування. Обґрунтовується поліфункціональність творчої діяльності вчителя музичного мистецтва-хормейстера.

Ключові слова: диригентсько-хорова підготовка, вчителі музичного мистецтва, хоровий колектив, диригентський жест.

Значне місце у системі професійного навчання майбутніх вчителів музичного мистецтва посідає диригентсько-хорова підготовка. Вона є обов'язковою складовою фахового блоку професійної системи підготовки фахівців спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та включає чимало професійних аспектів, а саме знання, вміння й навички диригентської діяльності та організації хорового колективу. Ці навички майбутні вчителі музичного мистецтва здобувають у процесі опанування дисципліною «Хорове диригування», де здійснюється підготовка диригентського апарату до оволодіння технікою диригування протягом усіх років навчання в університеті.

Дисципліна «Хорове диригування», що входить до складу Практикуму диригентсько-хорової підготовки є комплексною та включає в себе, окрім зазначеної вище діяльності, читання хорових партитур і вивчення шкільного пісенного репертуару. Заняття з кожним студентом відбуваються індивідуально. Така форма навчання, що є основною в опануванні студентами даного предмету, обумовлена специфікою хорового диригування як виконавського мистецтва та дозволяє ефективно вирішувати складні завдання курсу. Дана дисципліна містить великі можливості для розвитку різноманітних напрямів творчої діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Саме в умовах індивідуальної роботи формується особистісна професіограма кожного студента [1].

Становлення вчителя музики як фахівця-хормейстера відбувається поетапно. На першому році навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва здійснюється підготовка його диригентського апарату до оволодіння технікою диригування. На цьому курсі вивчаються елементи диригентського жесту (увага, замах, крапка, віддача), властивості диригентського жесту (швидкість, амплітуда, тривалість, сила, маса, напрямок, форма), основні компоненти звучання, які підлягають втіленню в жестах: метр, ритм, темп, характер, звуковедення (штрихи *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*), три елементи початку диригентського виконання (увага, дихання, вступ), показ припинення звучання (ауфтакт, зняття), показ дихання по фразам, початкове розмежування рук, показ витриманих долей, виконання короткочасних рухливих нюансів, вивчення шкільного репертуару та основні прийоми роботи над партитурою [1].

На другому році навчання відбувається поглиблення диригентських знань і вдосконалення набутих практичних умінь і навичок вокально-хорової роботи. Студенти вивчають складні розміри – шести-, дев'яти- та дванадцятидольні, а також визначають різницю в будові диригентських прийомів передачі метра в простих і складних диригентських схемах. З'ясовується залежність диригентських прийомів метра від групування долей усередині такту та темпу. Відпрацьовується незалежний рух кожної руки у відповідності з ритмічним малюнком хорових

партій, робота над творами з контрастною динамікою. У зміст навчання майбутніх учителів музики навичкам вокально-хорової роботи з дітьми шкільного віку на другому році навчання входить диригентське виконання шкільних пісень, відпрацювання репетиційного жесту на матеріалі пісень, які вивчаються [1].

Під час третього року навчання здобувачі освіти вивчають твори більш значимі за об'ємом, складні за музично-художнім змістом, різноманітні за фактурою та виконавськими завданнями. У цей період майбутні вчителі засвоюють перемінні та несиметричні розміри, грають партитури з одночасним співом пропущеної партії. Значна увага на третьому курсі приділяється підготовці до диригентської практики в загальноосвітній школі, розвитку самостійності й професійного мислення диригента.

На четвертому курсі діяльність майбутніх фахівців досить цілеспрямована, студенти вивчають великі за формою музичні твори: кантати, ораторії, оперні сцени. Оволодівають творами різними за прийомами викладу та музичної форми – гомофонними, поліфонічними тощо [1].

Складність професії вчителя музики-хормейстера полягає в її поліфункціональності. Він створює власну трактовку музичного твору, вибирає варіант конкретного звукового втілення цієї трактовки, точно розподіляє час звучання та контролює якість виконання. У процесі занять із хорового диригування студенти вивчають художньо повноцінні зразки української й зарубіжної хорової літератури різних епох і стилів, народнопісенної творчості, пісень, написаних для дітей, а в період практичної роботи з дитячим або студентським хоровим колективом відбувається ознайомлення майбутніх фахівців із організаційними та методичними основами роботи з хором. Увесь перелічений комплекс завдань урахується при складанні початкової та робочої програм із курсу [1].

Успішному вирішенню зазначених завдань сприяють міжпредметні зв'язки даного курсу з іншими дисциплінами, що забезпечують у комплексі фахову підготовку студента, а також посилюють його професійно-педагогічну спрямованість.

Оволодіння технікою диригування неможливе без навичок і вмінь, пов'язаних із дисциплінами музично-теоретичного циклу (сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних творів, поліфонія, світова музична література). Майбутній педагог-музикант має вміти визначати гармонічний та ладофункціональний розвиток музично-тематичного матеріалу, чути структуру акорду та його розташування, утримувати без інструменту висоту тональності, сольфеджувати кожну партію окремо (горизонтально) і почергово (вертикально), переходити з однієї партії на іншу. Засвоєння вказаних дисциплін сприяє формуванню фахових компетенцій, необхідних для глибокого самостійного виконавського втілення хорових творів [1].

Важливого значення для майбутнього фахівця набуває оволодіння музичним інструментом, яке дає змогу студентові самостійно ознайомитися з хоровою партитурою, вивчити її проілюструвати з відповідними нюансами, фразуванням, темпами. Виконавська культура є одним з проявів музичної грамотності студента, що сприяє оволодінню методикою диригентсько-хорової роботи.

Надзвичайно важливим є взаємозв'язок диригування з такими дисциплінами, як постановка голосу, хорознавство й хоровий клас. Для усвідомленого сприйняття інтерпретації й виконання творів у класі та з хором необхідні теоретичні знання з курсу хорознавства, що реалізуються в практичній роботі з навчальним студентським хором, а під час проходження педагогічної практики - шкільним хором [1].

Отже, в системі підготовки майбутніх педагогів-музикантів хорове диригування як навчальний предмет є одним із найбільш складних і специфічних серед інших видів професійної діяльності, оскільки потребує набуття інтегрованих фахових компетенцій, що є необхідною складовою професіоналізму фахівця-музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Григор'єва В. В., Омельченко А. І. Хорове диригування: навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти. Бердянськ : Видавець БДПУ, 2021. 224 с.

В. М. ЗУБАНЬ, кандидатка педагогічних наук, заступниця директора з навчальної роботи ДСХШ І-ІІІ ступенів «Колегіум мистецтв у Опішні» імені Василя Кричевського

УРОКИ ГОНЧАРСТВА ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ ВИХОВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ В УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ КОЛЕГІУМУ МИСТЕЦТВ У ОПІШНІ

У статті висвітлено питання навчання техніки роботи з глиною у початковій школі. Проаналізовано аспекти виховання художньо-естетичного смаку в учнів початкових класів, на які доцільно спиратися вчителів у практичній роботі з учнями. Обґрунтовується важливість навчання гончарному мистецтву молодших школярів, у ході якого вони пізнають можливості глини як матеріалу для виготовлення різних форм та опановують послідовність їх виконання. Рекомендації будуть корисними для досвідчених педагогів і та педагогів-початківців, які засвоюють технологію роботи з глиною.

Ключові слова: гончарне мистецтво, гончарство, творча діяльність, молодші школярі, учні початкових класів, глиняні вироби.

Відродження культурного і художньо-творчого потенціалу українського народу, реформування вітчизняної освітньої системи розкривають та збагачують внутрішній світ дитини, художньо-естетичні знання, розвивають творчі здібностей. Роль естетичного виховання у формуванні особистості, її всебічному розвитку важко переоцінити. Вже в давнину відзначали значення краси в житті та діяльності людини. Мистецтво сприяє розвитку свідомості та почуттів особистості, її поглядів і переконань, велику роль відіграє у формуванні моральності, створює умови для духовного піднесення особистості.

Естетичне освоєння дійсності людиною не обмежується однією лише діяльністю в галузі мистецтва: у тій або іншій формі воно присутнє у будь-якій творчій діяльності. Таким чином людина виступає митцем не тільки тоді, коли безпосередньо створює твори мистецтва, присвячує себе поезії, живопису чи музиці, а й у повсякденному житті.

Сучасна школа намагається забезпечити гармонійний розвиток особистості. Його важливим шляхом є заняття творчою діяльністю. Під час занять здійснюється моральне, естетичне, розумове й трудове виховання школярів.

Нові завдання в галузі виховання у загальноосвітній школі суверенної України докорінним чином змінили і установки в естетичному вихованні. Від завдань бачити, відчувати, розуміти прекрасне вони перетворились на більш складні і пов'язані зі здатністю творити його у навколишній дійсності, праці, мистецтві, у повсякденному житті. Ця здатність є важливою ознакою нашого часу і забезпечується завдяки реалізації принципу естетизації усього дитячого життя. Таким чином одним із основних завдань Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату І-ІІІ ступенів «Колегіум мистецтв у Опішні» імені В. Кричевського на сучасному етапі розвитку естетичного виховання є створення його системи. Під системою розуміється живий, цілеспрямований, організований і контрольований процес художньо-естетичної освіти, розвитку, виховання дітей, побудований на основі сукупності методологічних принципів, психолого-педагогічного обґрунтування мистецьких програм, які забезпечують здійснення у нерозривному зв'язку з естетичним вихованням особистості, її моральний і трудовий розвиток.

Питання виховання художнього смаку особистості висвітлено в дослідженнях філософів В. Андрущенка, І. Зязюна, М. Овсянникова, В. Шестакова та інших; психологів Л. Виготського, О. Леонтьєва, С. Рубінштейна. Проблеми теорії і методики естетичного виховання молоді вивчали: В. Бутенко, О. Рудницька, О. Сухомлинська, Т. Танько, А. Троцько. Формуванню художнього смаку і толерантної поведінки молоді приділяли значну увагу І. Бех, Б. Лихачов, О. Матвієнко, В. Сухомлинський. Смаки молодших школярів вивчала Т. Лісінська; взаємодію видів мистецтва в естетичному вихованні підлітків – Г. Шевченко; формування естетичних, художніх та художньо-естетичних смаків – М. Гончаренко, Г. Падалка, В. Радкіна, І. Савчук, Г. Тарасенко.

Відповідно до поглядів Льва Виготського, Сергія Рубінштейна, Олексія Леонтьєва й інших видатних вітчизняних психологів, психіка людини найактивніше змінюється і перебудовується у процесі діяльності. Заняття гончарною справою,

як особливий вид творчості, включає в себе компоненти психічних процесів та є істотним чинником формування особистості [1-3].

Гончарне мистецтво – особлива галузь творчої діяльності, де призначення досягнення практичної мети органічно поєднано з формальним рішенням і має естетичну й художню значущість та сприяє вихованню естетичного смаку в учнів.

Педагогічна цінність гончарного мистецтва полягає у тому, що воно відроджує та забезпечує розвиток кращих рис і якостей українського народу, його менталітету, емоційних й інтелектуальних особливостей, дає можливість примножувати матеріальні та художні надбання нації; інтегрує й піднімає на вищий рівень естетичний смак особистості, виховує підростаюче покоління на кращих творах народного мистецтва. Тож доцільним є висвітлення методичних принципів виховання художнього смаку в учнів засобами гончарного мистецтва, їх аналіз та рекомендації щодо застосування вчителем у практичній роботі з вихованцями.

Провідне місце у системі засобів виховання учнів у ремеслах українського народу займає творча діяльність. Вважаємо, що саме творча діяльність, яка здійснюється у ході організації навчально-виховного процесу, є посилюююю з урахуванням вікових особливостей вихованця, дає можливість створювати матеріальні та художні цінності для різних сфер суспільного життя; сприяє вихованню естетичного смаку, всебічному розвитку особистості.

Поліфункціональними можливостями для вдосконалення творчого потенціалу дітей вирізняються заняття ліплення з глини. По-перше, ліплення сприяло розвитку дрібної мускулатури кисті рук, оскільки глина формується під натиском пальців, які відчувають її опір і те мускульне зусилля, яке потрібно докласти, щоб перебороти його. З огляду на сказане, дітям, що ліплять, необхідно це відчуття дотику розвинути до такого стану, щоб пальці так відчували форму предмета, як його бачить око. Ця здатність потрібна митцеві в різних галузях, але особливо майбутньому скульпторові, гончареві. Головна особливість уроків гончарства – практична робота, якій відводилося найбільше часу. Добротний природний матеріал, великий вибір можливостей застосування його пластичності допомогло використовувати ліплення з глини для розвитку творчого потенціалу дітей навіть з різними вадами.

При ліпленні педагогами Колегіум мистецтв звертається увагу на форму, підкреслюючи, що вона може бути різною не лише по величині, а й по ширині та довжині, тобто у співвідношеннях складових частин. У вихованців складається уявлення про те, що предмети відрізняються по висоті і ширині (дерева бувають високими і низькими, товстими і тонкими), розміщуються у різному положенні (стоять, лежать), зовнішньому вигляді. Таке знайомство із предметом дає змогу школярам зберегти в пам'яті образ та відтворити його в ліпленні.

У ліпленні з глини діти виражають своє ставлення до життя; виріб, який вони виготовляють, живе, діє. Отже, природно, що предмети, які створюють учні початкових класів, ходять, лягають спати, їдять; зайчики стрибають, ховаються під деревцем. Школяр, працюючи над твором, радіє, отримуючи задоволення від результату своєї праці. При підготовці до роботи дитина отримує достатньо знань про даний предмет (назва, форма та його величина, будова, колір, призначення). Разом із цим збагачується і розвивається словниковий запас, зв'язна мова, мислення, увага, уява, пам'ять. Крім того, відбувається знайомство із матеріалом, уточнюються його особливості: м'яка, в'язка глина, її можна поділити на частини і знову з'єднати. Учень отримує відомості про спосіб ліплення і сам навчається ліпити. На основі отриманого досвіду він намагається самостійно виконати поставлене перед ним завдання, а згодом окремі спроби переростають у творчість. Під час підготовки до роботи вихованці не лише розглядають предмет, але й тримають його у руках, що сприяє розвиткові чуття дотику. Око привчається контролювати дії рук, і вони стають погодженими. У цьому процесі більш, ніж при будь-якій іншій діяльності, прослідковується активність обох рук, розвиваються і зміцнюються пальці, особливо великі, вказівні і середні.

У початкових класах у дитини формується довільне запам'ятовування, конкретно-логічне мислення, розвиваються вольові процеси (наполегливість, посидючість, прагнення довести розпочату справу до кінця), зв'язне мовлення, уява, стала більш досконалою поведінка, скоординовані рухи рук та пальців. У цей період підвищується вимогливість до своїх виробів. У школярів з'являється стійкий інтерес до уроків гончарства. Вони вдало

відтворюють форму предмета, визначають його закономірності, знаходять спільне, довершено й упевнено працюють із матеріалом. Мислення вихованців має конкретний характер, вони узагальнюють, виділяють типове. Почуття дитини стають глибшими, стійкішими, вона відрізняє красиве від некрасивого. При цьому підвищується самоконтроль і вміння оцінювати роботу.

Один із стимулів зацікавленості, яка приносить творчу насолоду, прагнення досягти вершин була її корисність, адресність. Усі виготовлені учнями вироби знаходять своє практичне призначення. У Колегіумі мистецтв діють змінні виставки виробів із глини учнів початкових класів. Вони є учасниками мистецьких конкурсів та фестивалів різних рівнів. Таким чином, освітній процес безпосередньо спрямований на формування здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах діяльності людини.

Творча діяльність дитини проявляється у різнобічних якостях і вміннях. Вимога передати у роботі схожості із зображуванним об'єктом змушує школяра помічати у ньому особливі властивості. У результаті цілеспрямованих занять гончарством в учнів розвивається спостережливість, вміння порівнювати, встановлювати подібності і розбіжності предметів, взаємозв'язок між цілим та її частинами. Ліплення з глини сприяє розвитку в дітей початкових класів аналітико-синтетичної функції мислення.

Під час роботи з глиною дитина відчуває естетичну насолоду від її пластичності, об'ємності, від форм, які утворюються у процесі ліплення, усвідомлює різні властивості глини. Таким чином на уроках гончарства учитель ставить перед собою певні завдання: розвиток дитячої творчості, збагачення учнів образотворчими і технічними вміннями, створення інтересу до ліплення. Заняття даним видом творчої діяльності впливають на загальний розвиток дітей, зокрема і розвиток естетичного почуття та художніх смаків.

Подальшого вивчення потребують аспекти навчання учнів початкової школи розпису глиняних виробів, а також методики роботи з різноманітними техніками та удосконалення їх на уроках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте: психолог. очерк. Москва : Просвещение, 1967. 93 с.
2. Леонтьев А. Деятельность, сознание, личность. Москва : Политиздат, 1975. 304 с.
3. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии : [в 2 т.]. Москва : Педагогика, 1989. Т. 2. 1989. 322 с.
4. Сухомлинский В. А. Проблемы воспитания всесторонне развитой личности. Москва : История педагогики, 1999. 373 с.
5. Яновська Н. Мистецтво навчання або навчання через мистецтво. *Початкова школа*. 2005. № 9. С. 47–49.

УДК 378.091.011.3-051:78.087.6

У. В. ЄГОРОВА-СКОБЄЛЄВА, викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету та Азовської дитячої школи мистецтв

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Формування професійно-ціннісних орієнтацій майбутніх учителів музики в процесі вокально-хорової підготовки відбувається завдяки створенню умов педагогічної діяльності такого змісту й характеру, які були б спрямовані на формування особистісно значущих для студентів мотивів і потреб. Взаємозалежна діяльність педагогів і здобувачів, їх взаємовплив на результати зазначеного процесу дозволили умовно виділити зовнішні й внутрішні педагогічні умови.

Ключові слова: професійно-ціннісні орієнтації, педагогічні умови формування професійно-ціннісних орієнтацій, варіативність форм навчальної діяльності.

Характер проходження процесу формування професійно-ціннісних орієнтацій майбутніх учителів засобами вокально-хорової музики та якість отриманих результатів залежатиме від тих педагогічних умов, які будуть створені для його здійснення.

Вихідними позиціями тут слугували діяльнісний, особистісно-ціннісний підхід, який передбачає:

1) створення можливостей для реалізації індивідуальних проявів студентів, формування у них особистого ціннісного ставлення;

2) забезпечення діалогових відносин між педагогами і студентами, що створює можливості для саморозвитку, самовдосконалення, піднесення потреб і примноження здібностей особи;

3) використання вокально-хорового мистецтва у педагогічній роботі з майбутніми вчителями.

Згідно з провідною психологічною концепцією, якості особи формуються у діяльності, а принцип єдності свідомості та діяльності за яким діяльність людини зумовлює формування її свідомості, всіх її психічних якостей, у свою чергу спрямовують і регулюють практичні дії людини (С. Л. Рубінштейн). Але розвивального значення набуває тільки та діяльність, яка відповідає інтересам, потребам, професійно-ціннісним орієнтаціям суб'єкта (Л. С. Виготський). Звідси особливого значення набуває створення умов педагогічної діяльності такого змісту й характеру, які були б спрямовані на формування особистісно значущих для студентів мотивів і потреб. Крім того, умови педагогічної діяльності повинні забезпечити їм «позицію активно дійних суб'єктів» (І. Бех), надати можливість активно працювати, самостійно вирішувати, творчо підходити до розв'язання нагальних проблем вокально-хорового мистецтва.

Взаємозалежна діяльність педагогів і здобувачів, їх взаємовплив на результати зазначеного процесу дозволили умовно виділити зовнішні й внутрішні педагогічні умови.

До зовнішніх педагогічних умов процесу формування професійно-ціннісних орієнтацій належать ті, що безпосередньо пов'язані з діяльністю викладача. Вони стосуються побудови моделі, прийомів і методів, які забезпечують ефективність формування професійно-ціннісних орієнтацій студентів:

1) оновлення змісту навчально-виховного процесу за рахунок використання широкої палітри кращих зразків вокально-хорової музики; жанрово-стильових, інтонаційно-стильових і асоціативних аналогій;

2) застосування міжпредметних зв'язків, що дасть змогу комплексно підійти до розв'язання поставленої проблеми,

забезпечити єдність навчання і виховання та активізувати творчі функції навчання;

3) реалізація принципу наступності і послідовності у процесі поетапного засвоєння теоретичного і практичного навчального матеріалу;

4) використання варіативних форм навчальної діяльності.

Перші три умови відповідають обумовленим етапам формування професійно-ціннісних орієнтацій студентства:

1) формування цілісного сприйняття, емоційного ставлення до сучасного фортепіанного мистецтва;

2) розвиток здібностей до образного мислення, художнього осмислення й оцінки сучасних фортепіанних творів;

3) виховання усвідомленого інтересу, потреби до творчої активності.

Характер формування професійно-ціннісних орієнтацій залежить не тільки від чуттєвості, але й від глибини знань, належних вмінь і навичок та досвіду особистості. Дієвість ціннісного орієнтування підпорядкована взаємозалежним діям педагога і студента і підвищується використанням комплексу засобів педагогічного взаємовпливу в процесі ціннісної взаємодії.

Варіативність форм навчальної діяльності – це педагогічна умова, яка передбачає такий підхід до організації навчальної діяльності студентів, який пов'язаний з вибіркоким ставленням педагога до змісту й засобів педагогічного впливу на студентів у залежності від реального стану їхнього розвитку. Використання цієї педагогічної умови зумовлено сталими в педагогічній науці положеннями про те, що вміння і навички, здібності й здатності, якості особистості краще формуються і закріплюються у варіативних формах навчально-виховної діяльності.

Вербальні форми інтенсифікують процеси музичного сприйняття, емоційних реакцій, розумових операцій, спонукають до інтелектуального розвитку, вдосконалення особистісних вокально-хорових здібностей. Важливе значення для слухачів має вербальна установка перед сприйняттям вокально-хорового твору.

Внутрішні педагогічні умови виведені з урахуванням індивідуальних особливостей педагога, його здатності та вміння організувати процес педагогічної і ціннісної взаємодії зі

студентами. Доцільність внутрішніх педагогічних умов зумовлена потребою для успішного переведення зовнішніх впливів на особистість у внутрішню, особистісну позицію. Адже кожен студент має власний індивідуальний об'єм набутого асоціативного досвіду, умінь і навичок музично-творчої діяльності тощо. Врахування цих чинників для створення засад успішного перебігу даного процесу і відображають внутрішні педагогічні умови:

- створення позитивної емоційної атмосфери між педагогом і студентом на основі взаємоповаги, взаєморозуміння і діалогічного спілкування;

- активізація самостійної творчо-пошукової діяльності студентів;

- диференційований підхід до формування професійно-ціннісних орієнтацій, що враховує особистісний досвід спілкування студентів з вокальними творами для виконавця.

Педагогічне спілкування педагога зі студентами набуває особливого значення і зумовлюється дидактичним положенням про залежність ефективності навчально-виховного процесу від організації оптимального педагогічного спілкування (О. О. Леонтьєв) за принципом діалогічної взаємодії, котра сприяє розвитку творчого потенціалу особистості й слугує підґрунтям її продуктивної діяльності (І. А. Зязюн). У нашому дослідженні ми розглядаємо педагогічне спілкування як ціннісну взаємодію між педагогом і студентом, що має бути діалогічним за формою, при тому, що суб'єкти спілкування виступають з різних позицій у взаємодії, обмін цінностями виступає не тільки як прилучення студента до аксіологічної ієрархії педагога, а і як прилучення педагога до професійно-ціннісних орієнтацій студента. І надалі, спільна діяльність в осягненні цінностей усього музичного світу. Необхідною умовою цієї взаємодії є свобода спілкування і діяльності, а концептуальною особливістю є форма діалогу. Діалог – специфічна форма спілкування, коли людина сприймається як партнер із правом на власну позицію, на особистий спосіб сприйняття світу. Діалог дає змогу самовиразитися кожному із партнерів спілкування [2, с. 270].

Зміни професійно-ціннісних орієнтацій за сучасних умов пов'язані з опануванням педагогом майстерності вести діалог.

Діалоговий характер спілкування суб'єктів педагогічного процесу передбачає нові стосунки між ними. Ці стосунки засновані на довірі студентів, повазі до їх поглядів, думок, дій. При такому стилі спілкування в процесі ціннісної взаємодії взаєморозуміння у спірних питаннях щодо явищ музичного життя, трактування художніх образів музичних творів, їх ціннісну значущість та інші принципові положення досягаються на основі спільних обговорень, пошуків, зіставленні різних думок та їх обґрунтуванні. При цьому викладач має бути провідною ланкою у формуванні професійно-ціннісних орієнтацій студентів, без силового тиску на них.

Таким чином, у взаємодії педагога і студента необхідно дотримуватися оптимального балансу між свободою і керівництвом, між самостійністю студентів і допомогою їм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дряпіка В. І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога-музиканта. Київ : Ліра, 2018. 227 с.
2. Педагогічна майстерність : підручник / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін. ; за редакцією І. А. Зязюна. Київ : Вища школа, 1997. 349 с.
3. Психологічний словник / за ред. В. І. Войтка. Київ : Вища школа, 1983. 215 с.
4. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. Київ : ІЗМН, 2014. 248 с.

УДК 373.3.015.311:7

О. Г. КАЧЕРОВА, старша викладачка кафедри початкової освіти Бердянського державного педагогічного університету

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ З КОГНІТИВНИМ РОЗВИТКОМ

Йдеться про молодший шкільний вік як ключовий період в оволодінні дитиною навчальною діяльністю. Саме в початковий період навчання у дітей закладається фундамент системи знань, які поповнюються в подальші роки, і одночасно формуються розумові і практичні операції, дії і навички, без яких неможливі подальші навчання та практична діяльність. Головною ланкою в процесі

освоєння знань молодшими школярами є рівень розвитку їх пізнавальної сфери, і особливо таких психічних процесів як сприймання, увага, пам'ять, мислення.

Ключові слова: когнітивний розвиток, увага, пізнавальна сфера, засвоєння знань, фундамент знань.

Проблема когнітивного розвитку дитини буде актуальною завжди. Русійними силами розвитку психіки дитини є протиріччя, які виникають у зв'язку з розвитком ряду її потреб. Найважливіші з них: потреба в спілкуванні, з допомогою якої засвоюється соціальний досвід; потреба в зовнішніх враженнях, в результаті чого відбувається розвиток пізнавальних здібностей; потреба в рухах, яка призводить до оволодіння цілою системою різноманітних навичок та вмінь. Розвиток провідних соціальних потреб характеризується тим, що кожна з них набуває самостійного значення.

Когнітивний розвиток – розвиток всіх видів розумових процесів, таких як сприйняття, мислення, пам'ять, увага та уваги. Теорія когнітивного розвитку була розроблена швейцарським філософом та психологом Жаном Піаже.

Завдяки своїм спостереженням за дітьми, Піаже розробив стадію теорії інтелектуального розвитку, яка включала чотири різні стадії:

1) *Сенсомоторна стадія*

Народження до 2 років

Основні характеристики та зміна розвитку:

Немовля знає світ через свої рухи і відчуття.

Діти дізнаються про світ через основні дії, такі як захоплення, перегляд і слухання.

Вони є окремими істотами від людей і об'єктів навколо них.

Вони розуміють, що їхні дії можуть призвести до того, що відбудеться у світі навколо них.

Під час цієї ранньої стадії когнітивного розвитку немовлята і малюки отримують знання через сенсорні переживання і маніпулюючи об'єктами. Весь досвід дитини на самому ранньому періоді цієї стадії відбувається через основні рефлексії, почуття і рухові реакції.

Саме під час сенсомоторної стадії діти проходять період різкого зростання і навчання. Коли діти взаємодіють зі своїм

оточенням, вони постійно роблять нові відкриття про те, як працює світ.

Когнітивний розвиток, що відбувається протягом цього періоду, відбувається протягом відносно короткого періоду часу і передбачає значне зростання. Діти не тільки навчаються виконувати фізичні дії, такі як повзання і ходіння, але й багато чого дізнаються про мову від людей, з якими вони взаємодіють. Піаже також розбив цей етап на низку різних підстанцій.

Піаже вважав, що розвиток постійності об'єкта або постійності об'єкта, розуміння того, що об'єкти продовжують існувати навіть тоді, коли їх не можна бачити, було важливим елементом у цій точці розвитку. Дізнавшись, що об'єкти є окремими і окремими сутностями і що вони мають своє власне поза індивідуального сприйняття, діти здатні починати прив'язувати імена і слова до об'єктів.

2) Передопераційна стадія

Від 2 до 7 років

Основні характеристики та зміна розвитку:

Діти починають мислити символічно і навчатися використовувати слова і картини для представлення об'єктів.

Діти на цьому етапі намагаються побачити речі з точки зору інших.

Хоча вони краще ставляться до мови та мислення, вони все ще схильні думати про речі в конкретних термінах.

Основи розвитку мови можуть бути закладені на попередньому етапі, але саме виникнення мови є однією з основних ознак передопераційної стадії розвитку. На цьому етапі розвитку діти стають набагато більш досвідченими у притворній грі, але все ще дуже конкретно думають про навколишній світ.

На даному етапі діти навчаються через притворну гру, але продовжують боротися з логікою та з точки зору інших людей. Вони також часто борються з розумінням ідеї сталості.

Наприклад, дослідник може взяти грудку глини, розділити її на дві рівні частини, а потім дати дитині вибір між двома шматочками глини, щоб грати. Один шматок глини згортається в компактний м'яч, а інший розбивається на плоску млинну форму. Оскільки плоска форма виглядає більшою, передопераційна

дитина, швидше за все, вибере цю частину, хоча ці два шматки мають однаковий розмір.

3) Етап бетону

Від 7 до 11 років

Основні характеристики та зміна розвитку

На цьому етапі діти починають логічно мислити про конкретні події.

Вони починають розуміти концепцію збереження; що кількість рідини у короткій, широкій чашці дорівнює кількості у високій, худій склянці, наприклад.

Їхнє мислення стає більш логічним і організованим, але все ще дуже конкретним.

Діти починають використовувати міркування від конкретної інформації до загального принципу.

В той час як діти ще дуже конкретні і буквальні у своєму мисленні на цьому етапі розвитку, вони стають набагато більш досвідченими у використанні логіки.

На цьому етапі діти також стають менш егоцентричними і починають думати про те, як інші люди можуть думати і відчувати. Діти в конкретній операційній стадії також починають розуміти, що їхні думки є унікальними для них і що не всі інші обов'язково діляться своїми думками, почуттями і думками.

4) Формальна операційна стадія

Від 12 років і вище

Основні характеристики та зміна розвитку:

На цьому етапі підліток або молодий дорослий починає абстрактно мислити і роздумувати про гіпотетичні проблеми.

З'являється абстрактна думка.

Підлітки починають більше думати про моральні, філософські, етичні, соціальні та політичні питання, які потребують теоретичного та абстрактного мислення.

Почніть використовувати дедуктивну логіку або міркування від загального принципу до конкретної інформації.

Заключний етап теорії Піаже передбачає збільшення логіки, вміння використовувати дедуктивні міркування і розуміння абстрактних ідей. На цьому етапі люди стають здатними бачити кілька потенційних рішень проблем і думати більш науково про навколишній світ.

Здатність мислити про абстрактні ідеї та ситуації є ключовою ознакою формальної операційної стадії когнітивного розвитку. Можливість планомірного планування на майбутнє і розуміння гіпотетичних ситуацій є також критичними здібностями, які виникають на цьому етапі.

Важливо відзначити, що Піаже не розглядав інтелектуальний розвиток дітей як кількісний процес; тобто діти не просто додають більше інформації та знань до існуючих знань, коли вони стають старшими. Натомість Піаже запропонував якісну зміну в тому, як діти думають, як вони поступово переробляють ці чотири етапи. Дитина у віці 7 років не просто має більше інформації про світ, ніж у віці 2 років; є фундаментальна зміна в тому, як він думає про світ.

Піаже вважав, що на розвиток інтелекту дитини впливають дозрівання, досвід і дійсне соціальне оточення (навчання, виховання). Він вважав, що біологічне дозрівання організму відіграє певну роль в інтелектуальному розвитку, а сам ефект дозрівання полягає у відкритті нових можливостей організму для розвитку. Піаже вважав також, що успіх навчання залежить від рівня інтелектуального розвитку, вже досягнутого дитиною.

Генрі Глейтман визначає когнітивний розвиток як «розумовий ріст людини від дитинства до дорослості». З віком у дітей знижуються пороги відчуттів, підвищується гострота зору і диференціація кольорів, розвивається фонематичний та звуковисотний слух, значно зростає точність оцінок ваги предметів. В дошкільному віці продовжується засвоєння сенсорних еталонів, найбільш доступними з яких є геометричні форми (квадрат, трикутник, коло) та кольори спектра. Сенсорні еталони успішно формуються в діяльності дитини.

З розширенням досвіду пізнання дитина оволодіває перцептивними діями, стає спроможною до обстеження предметів і виявлення в них найбільш характерних властивостей. Процес сприймання в кінці дошкільного періоду, за думкою Л. О. Венгер, досягає інтеріоризації. Однак, дитячому сприйманню притаманні помилки у оцінці просторових властивостей предметів, сприйманні часу та зображень предметів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла. І. М. Психологія дитячої творчості. Київ : Фенікс, 2014. 137 с.
2. Гончаренко С. А., Кондратенко Л. О. Психологічна діагностика особливостей когнітивного розвитку молодших школярів в умовах інформаційного суспільства : монографія. Київ-Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2014. 227 с.
3. 4 стадії когнітивного розвитку : веб-сайт. URL: <https://ukr.psychic-parapsychologist.com/4-stages-cognitive-development-10151> (дата звернення: 1.05.2021).

УДК 373.3.016:793.3]:373.3.015.31(=161.2)

В. В. КИРПА, здобувачка 3 курсу спеціальності 014 Середня освіта першого рівня вищої освіти Бердянського державного педагогічного університету, вчитель хореографії Комунального закладу «Нікопольська середня загальноосвітня школа №22», керівник гуртка

Науковий керівник: кандидатка педагогічних наук, старша викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ТАРАНЕНКО Ю. П.**

ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ

Авторка акцентує увагу на важливості національно-патріотичного виховання здобувачів початкової освіти, що передбачає формування патріотичних почуттів, любові до свого народу, глибокого розуміння громадянського обов'язку, готовності відстоювати державні інтереси Батьківщини. Розкрито проведення експериментального дослідження з даної проблеми. Висвітлено методику впровадження засобів патріотичного виховання на уроках хореографії в 3 класі та доведено її ефективність.

Ключові слова: національно-патріотичне виховання, здобувачі початкової освіти, урок хореографії, засоби патріотичного виховання школярів.

Розвиток сучасної системи шкільної освіти передбачає її переформатування від авторитаризму в навчанні та вихованні здобувачів початкової освіти до гуманних суб'єкт-суб'єктних взаємин, толерантного і доброзичливого ставлення між ними,

формування ціннісного ставлення особистості кожного до українського народу, Батьківщини, держави [4].

Згідно із положеннями Закону України «Про освіту», Національної стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року, «Основних орієнтирів виховання учнів 1–11 класів загальноосвітніх навчальних закладів», Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді виняткового значення набуває національно-патріотичне виховання, яке має забезпечити різнобічний розвиток, соціальну активність і цілісність особистості, здатної до самостійного мислення, суспільної діяльності, успадкування духовних надбань українського народу, патріота. Патріотичне виховання належить до пріоритетних напрямів національної системи виховання.

Вихованню у дітей і молоді патріотизму надавали першочергового значення відомі класики педагогічної науки Г. Ващенко, О. Духнович, С. Русова, І. Огієнко, Я. Ряппо, Г. Сковорода, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін. Проблему формування в учнів патріотичних почуттів, національної самосвідомості розглядали в контексті загального процесу виховання молодого покоління українські дослідники Т. Бондаренко, В. Борисов, О. Вишневський, Т. Гавлітіна, О. Коркишко, М. Стельмахович, Б. Ступарик, О. Стьопіна, К. Чорна та ін.

Національно-патріотичне виховання на традиціях українського народу досліджували О. Вишневський, О. Гевко, М. Стельмахович, М. Щербань; розвиток теорії та практики патріотичного виховання засобами мистецтва висвітлено в роботах О. Стьопіної, Т. Шклярової та ін.; мистецтвознавчий аспект народного танцю України розглядали В. Верховинець, П. Вірський, Г. Гуменюк, О. Годрич, В. Марущак, Ю. Марко, Б. Стасько, а також педагоги та керівники видатних танцювальних колективів України, про що свідчать їх виступи на науково-практичних конференціях.

Таким чином, національно-патріотичне виховання учнів на уроках хореографії в ЗЗСО є дуже актуальним та важливим аспектом у Новій українській школі сьогодення. Окрім того, саме хореографія як синтетичний вид мистецтва впливає на гармонійний розвиток особистості учня.

Мета нашої роботи – висвітлити особливості патріотичного виховання здобувачів початкової освіти на уроках хореографії.

Важливим завданням кожного педагога в Новій українській школі є виховання та розвиток рівня національно-патріотичних почуттів у здобувачів початкової освіти, оскільки вміння та знання, що накопичуються дитиною у молодшому шкільному віці в подальшому стають ґрунтовною основою формування стійких моральних звичок, навичок суспільної поведінки та високих життєвих ідеалів. На вчителя покладається велична місія навчання, розвитку і, що найважливіше, виховання дітей. Саме він власними вчинками має демонструвати та плекати в учнів любов як до свого рідного краю, так і до всієї багатонаціональної України [3].

Тож, розкриємо особливості нашого експериментального дослідження, яке було проведено зі здобувачами початкової освіти.

Констатувальний етап дослідження ми проводили з учнями третіх класів КЗ «Нікопольська середня загальноосвітня школа №22 (досвід роботи понад 20 років), з метою виявлення рівня розвитку їх патріотизму. Шляхом анкетування ми з'ясували показники сформованості основ патріотизму у дітей, їх знання та відношення до національно-патріотичного виховання загалом.

Аналіз анкетування показав, що 30% здобувачів початкової освіти мають низький рівень національно-патріотичного виховання, і, на жаль, лише 15% дітей мають високий рівень, більше половина учнів (55%) мають середній рівень. Такі показники надали нам можливість спрямувати подальшу роботу в площину розвитку патріотизму учнів 3 класів на уроках хореографії.

Для вивчення особливостей уявлень дітей про українські народні танці, нами проведено бесіду на тему «Особливості українського народного танцю». Аналіз відповідей здобувачів початкової освіти, отриманих в ході даної бесіди, показав, що уявлення учнів про народні танці склалися нерівномірно, одні аспекти в свідомості дітей більш узагальнені, чіткі, інші – неточні, помилкові або ж відсутні. Аналіз бесіди з учнями вказав на необхідність ознайомлювати їх з історією виникнення українських народних танців та виховувати інтерес до виконання українських народних рухів.

Також було проведено спостереження в нерегламентованій діяльності для дослідження стану використання здобувачами початкової освіти української мови. Спостереження за дітьми у різних видах діяльності показало, що лише 13% третьокласників у процесі міжособистісного спілкування користуються українською мовою; 89% дітей розуміють українську мову, за потреби користуються нею (на уроках, на вимогу дорослого), але між собою спілкуються російською; 11% дітей недостатньо розуміють українську мову і розмовляють виключно російською. Також нас цікавили особливості поведінки здобувачів початкової освіти по відношенню до сучасної української музики, що вивчалися шляхом спостереження під час спеціально організованої ситуації. Результати спостереження показали, що 48% молодших школярів із задоволенням вільно рухаються та підспівують під музичні твори українських виконавців.

Отже, констатувальний етап експериментального дослідження показав перевагу середнього та низького рівня патріотичного виховання здобувачів початкової освіти.

Формувальний етап експериментального дослідження передбачав упровадження засобів хореографії для покращення національно-патріотичного виховання у здобувачів початкової освіти. Нами було розроблено челендж українських народних рухів, завдяки якому ми мали змогу розказати про любов до українського народного танцю саме мовою рухів.

Наступним етапом для покращення національно-патріотичного виховання учнів початкової школи нами були розроблено та впроваджено серію уроків хореографії на тему: «Елементи українського народного танцю». На яких ми акцентували увагу на вмінні поглиблювати, розширювати знання здобувачів початкової освіти про український народний танець та його особливості; навчанні виконувати рухи під музичний супровід; ознайомленні з різним положенням рук в українському танці; вмінні закінчувати рухи з закінченням музичної фрази; вихованні в учнів національної самосвідомості, патріотизму, почуття гідності, усвідомлення особливостей національного характеру свого народу, популяризації та любові до українського народного танцю.

Саме як вчитель-хореограф з багаторічним досвідом роботи у своїй практиці надаю перевагу інтегрованому підходу в організації освітнього процесу молодших школярів на уроках хореографії. Форма проведення інтегрованих уроків – нестандартна, захоплююча. І коли, ми бачимо, що інтерес до навчання у дітей падає, вони важко пізнають досліджуваний матеріал, тоді робимо для себе висновок: необхідна кваліфікована мотиваційна діяльність учителя за умови включення в активну навчально-пізнавальну діяльність учнів. Тому що кожна дитина – творча особистість, яка потребує індивідуального підходу, й уроки хореографії не виключення.

Для формуючого етапу експериментального дослідження ми розробили та провели інтегрований урок на тему: «Моя Батьківщина – Україна», метою якого було розширення знань дітей про Україну; продовження ознайомлення учнів з національними символами України; формування їх національної свідомості; виховання патріотів рідної держави та любов до рідного краю. Хочемо зазначити, що під час проведення інтегрованого уроку більшість учнів активно обговорювали між собою отримані результати самоаналізу, а після закінчення уроку здобувачі початкової освіти залишились задоволені.

Отже, проведений нами формувальний етап експериментального дослідження включав здійснення серії уроків з українського народного танцю, проведення членжу та впровадження інтегрованих уроків, що сприяло розвитку національно-патріотичного виховання учнів та заохочувало розвивати свій потенціал.

Експериментальне дослідження національно-патріотичного виховання учнів початкової школи засобами хореографічного навчання показало, що внаслідок поетапного включення дітей до використання та відтворення форм культурного мистецтва напрямок формування патріотизму як якості особистості відчувався від елементарних проявів національної свідомості до самостійного творчого пошуку в галузі хореографічного мистецтва. Це доводить результативність експериментальної методики, її значні можливості в патріотичному вихованні здобувачів початкової освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бедрій Х. Патріотичне виховання молодших школярів як проблема науково-педагогічних досліджень (кінець ХХ – початок ХХІ століть). *Обрії*. 2015. №1. С. 7–9.
2. Добровольська Л. Н., Чорновіл В. О. Національно-патріотичне виховання молодших школярів – пріоритетний напрям діяльності педагогів : навч.-метод. посіб. Черкаси : Видавництво КЗ «Черкаський обласний інститут післядипломної освіти педагогічних працівників Черкаської обласної ради», 2016. 140 с.
3. Коркішко О. Г. Патріотичне виховання молодших школярів : методичні рекомендації вчителям початкових класів, вихователям груп подовженого дня, організаторам виховної роботи / за заг. ред. проф. Сипченка В. І. Слов'янськ, 2002. 38 с.
4. Матящук В. П. Сучасне патріотичне виховання в школах України. Тернопіль : Мандрівець, 2014. 384 с.

УДК 78.02:372.878

П. Б. КОСЕНКО, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ПОДІБНІСТЬ ІНТОНАЦІЙНОГО ЗМІСТУ МУЗИЧНОЇ ФРАЗИ ТА СЛОВА ЯК «КЛЮЧ» ДО ВИРІШЕННЯ ДЕЯКИХ ЗАДАЧ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Розглядається методика, яка дає змогу значно скоротити час на вирішення деяких задач інструментально-виконавської підготовки музиканта, таких як виховання відчуття ритму, розуміння смислового та емоційного підтексту, пошук образної сфери виконуваної музики. Сутність методики полягає у використанні віршованих підтекстовок до мелодичних побудов інструментальних музичних творів.

Ключові слова: *інструментально-виконавська підготовка, інтонаційний зміст, відчуття ритму, смисловий та емоційний підтекст, образна сфера музичних творів.*

Інструментально-виконавська підготовка у спектрі різних дисциплін музичної педагогіки є однією з найбільш енергоємних та тривалих у часі. Майстерність музиканта-інструменталіста –

результат кропіткої праці, яка, окрім вирішення різноманітних технічних завдань (постановка виконавського апарату, прийоми звукоутворення, координація рук і природний ритм організації рухів тощо), передбачає вироблення відчуття стилю і форми музичних творів, розуміння їх драматургії, а також уявлення можливості виконавської варіантності, що складає сутність поняття «інтерпретація».

Серед методів, до яких вдаються викладачі задля збільшення продуктивності аудиторних та самостійних занять і попередження зайвої перенапрути учня-інструменталіста, чільне місце посідають методи на основі залучення широкого кола порівнянь з іншими видами мистецтв. Здійснюючи позитивний вплив на нематеріальний лет фантазії та уяви на рівні естетичних почуттів, вони набувають прикладного практичного значення в результаті усвідомлення певних канонів функціонування того або іншого суміжного мистецтва і їх екстраполяції на розуміння закономірностей музично-виконавської діяльності.

Метою пропонованого дослідження є висвітлення можливостей використання подібності інтонаційного змісту музичної фрази та слова як «ключа» до вирішення деяких задач інструментально-виконавської підготовки.

Кажучи про подібність музичної і словесної інтонації будемо мати на увазі літературне, переважно поетичне «слово». Найбільш яскравий прояв обопільного впливу поезії та музики знаходимо у вокальних творах (музика покладена на поетичні тексти). Але й окремо взяті літературне та музичне мистецтва мають багато спільного – це і ритмічна пульсація (аналогії між віршованим і музичним розміром), і структурна організація («фраза», «речення», як поняття що визначають певні масштабні-сміслові структури), і типізовані засоби виразності (наприклад використання поняття «кульмінація», як найбільш напруженого моменту розвитку).

Достатньо ознайомитись принаймні з кількома з багатьох висловів відомих митців, щоб пересвідчитись в тому, що письменники і композитори споконвік здобувають натхнення у цих певним чином споріднених мистецтвах:

– «Як може набути чеснот, необхідних для формування гарного смаку, той, хто не поцікавився дослідженнями і

правилами ораторського мистецтва, настільки важливими, що без них неможна зворушливо та виразно складати музику» – А. Швейцер [5, с. 137].

– «Побудова музичних і поетичних творів має багато аналогій, і зразки, що дає поезія, в змозі значно полегшити розуміння ритму» – Е. Праут [3, с. 17]/

– «За своєю логікою, за способом визначати порядок побудови музичної форми і звукових сполучень, чергування частин і розділів твору музична композиція багато в чому схожа зі структурою літературного твору» – А. Карпентьєр [1, с. 39].

Наведені вище рядки вказують на те, що здатність віднайти паралелі між інтонаційним змістом музичної фрази та слова може допомогти не лише композитору в написанні музики, але й виконавцю в її розумінні і трактуванні.

Викладач київської музичної школи В. Ромащенко у своїй методичній збірці віршованих текстів для імпровізацій на уроках сольфеджіо зазначає: «Якщо текст підібраний вдало, то учні через емоційний настрій вірша, через поетичне слово зможуть глибше зрозуміти смислове значення того чи іншого елемента музичної мови, хай то буде метрична організація мелодії або певна ритмічна фігура, ладові особливості або інтонаційна виразність конкретного інтервалу...» [4, с. 4].

Подібну методику активізації виконавської діяльності на початковому етапі навчання гри на музичному інструменті знаходимо у посібниках деяких сучасних авторів, таких як Л. Гуревич, Н. Зиміна, А. Ніколаєв, Дж. Баштейн.

Але й зрілі майстри вдавалися до використання віршованої підтекстовки на різних етапах здобуття власної виконавської майстерності. Відомо, що славетний польський скрипаль К. Ліпінський використовував віршовані рядки для вивчення того чи іншого музичного фрагменту, а відомий піаніст, композитор та педагог А. Рубінштейн взагалі брався вписувати слова під кожним тактом однієї з бетховенських сонат. Кілька влучних прикладів можна знайти у книзі Г. Когана «Робота піаніста», де автор, за аналогією з оперним лібрето, забарвлює поетичним текстом уривки творів М. Клементі та В. Моцарта [2, с. 36–38].

Власний практичний досвід дає підстави стверджувати, що подібність інтонаційного змісту музичної фрази та слова можливо

ефективно використовувати в якості «ключа» до формування відчуття ритму, зокрема для точного відтворення неквадратних сполучень нот: квінтолей (підтекстовка «гуси-лебеді»), секстолей (підтекстовка «вийшли в поле косарі») тощо. Під час засвоєння складних ритмічних рисунків підставляння віршованого тексту стає непоганою, а іноді й кращою альтернативою традиційним методам на кшталт тактування, простукування, рахування вголос. Так, наприклад, у процесі розбору венесуельського вальсу «La Gatica» А. Лауро у студента-гітариста виникли певні труднощі – не вдавалось запам'ятати ритм середньої частини. Тож було складено тематичну підтекстовку, в якій кожна ритмічна фігура дублюється певним словосполученням, а при повторі ритмічного рисунку повторюються відповідні йому слова. В результаті синхронізації допоміжного тексту з музикою зникла ритмічна плутанина і вдалося ліквідувати більшість помилок.

Включення у процес пошуку аналогій між музичною і словесною мовами є корисним і з огляду на те, що долучаючись до такої діяльності той, хто опановує інструментальне виконавське мистецтво, поринає у творчий процес, де спорідненість поезії та музики народжує нову модель мислення.

Піднесена поетична мелодика вірша «Веснянка» українського поета Леоніда Глібова, обрана в якості підтекстовки до Прелюдії французького гітариста XVII століття Робера де Візе, перегукуючись з характером старовинної музики, наближає її до сфери емоційного сприйняття сучасного молодого музиканта, а наявність словесного підтексту допомагає відокремити провідну мелодію від голосів супроводу, полегшуючи розуміння поліфонії.

Адаптований з огляду на інтонаційно-ритмічне членування мелодії першої частини скрипкової сонати Дж. Тартіні «Покинута Дидона» текст романсу М. Кропивницького «Ой у саду, на вишенці» дозволяє краще усвідомити принцип тематичного контрасту сонатної форми, де за проникливо-емоційним мінорним зачином раптово з'являється скерцозно-загострений мажорний епізод, що відтіняє ліричний образ. Окрім вирішення художньо-образних завдань, підставлені поетичні рядки дають змогу поділити мелодію на фрази, знайти кульмінацію та визначити акценти.

Таким чином, подібність інтонаційного змісту музичної фрази та слова може бути ефективно використана у навчанні музиканта-інструменталіста для формування відчуття ритму, розуміння смислового та емоційного підтексту, пошуку образної сфери музичних творів, набуття загальної естетичної культури музиканта. Вирішення будь-якої з означених музичних задач у переважній більшості випадків супроводжується подальшим виключенням стадії промовляння тексту, поступаючись місцем іншим процесам, що лежать в основі підготовки музичного твору до публічного виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карпентьер А. Погоня. *Иностранная литература*. 1974. №8. С. 36–82.
2. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва : МУЗГИЗ, 1963. 201 с.
3. Праут Э. Музыкальная форма / пер. с англ. С.Л. Толстого. Москва : Муз. изд. П. Юргенсон, 1917. 208 с.
4. Ромащенко В.Ф. Тексти для імпровізацій на уроках сольфеджіо в молодших класах музичних шкіл та дитячих школах мистецтв: методичний посібник. Київ, 1995. 33 с.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. Москва. : Музыка, 1965. 728 с.

УДК 37.091.398:793.3.013

Н. С. КРИВУНЬ, викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

РОЗВИТОК ВІДЧУТТЯ РИТМУ НА ЗАНЯТТЯХ ХОРЕОГРАФІЇ В ПОЗАШКІЛЬНІЙ ОСВІТІ (ПОЧАТКОВИЙ РІВЕНЬ НАВЧАННЯ)

Автором визначено актуальність музично-ритмічного виховання здобувачів освіти початкового рівня навчання у хореографічних колективах. Розкрито досвід упровадження традиційних та інноваційних методик розвитку відчуття ритму дітей 5–6 років на прикладі роботи ансамблю естрадного танцю «МарЛен», надано приклади вправ та окреслено перспективу роботи над визначеною проблемою.

Ключові слова: відчуття ритму, початковий рівень навчання, позашкільна освіта, хореографічне заняття, ритмічні ігри і вправи.

Серед актуальних проблем сьогодення заслуговує на особливу увагу питання зростання ролі художньо-естетичного виховання та розвитку здібностей дітей. Одним із освітніх осередків, що сприяє естетичному та художньому розвитку дітей, є заклад позашкільної освіти.

Позашкільна освіта є невід'ємним складником системи освіти, визначеної Конституцією України, законами України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», і спрямована на розвиток здібностей дітей та молоді у сфері освіти, науки, культури, фізичної культури і спорту, технічної та іншої творчості, здобуття ними первинних професійних знань, умінь і навичок, необхідних для їх соціалізації, подальшої самореалізації та/або професійної діяльності.

Великою популярністю серед дітей та молоді, які відвідують заклади позашкільної освіти, користуються танцювальні гуртки, основним завданням яких є естетичний та художній розвиток здобувачів освіти.

Першочерговим завданням навчання хореографії початкового рівня в позашкільній освіті (1–2-й роки навчання) є формування базових хореографічних умінь, серед яких великого значення набуває розвиток відчуття ритму. Відчуття ритму сприяє емоційному розкріпаченню, упевненості в собі та самостійності дитини в процесі танцювальної діяльності.

Аналіз досліджень свідчить, що розвиток відчуття ритму є однією з найбільш важливих і складних проблем у педагогіці (А. Артоболевська, М. Монтессорі, Б. Теплов, Л. Виготський та ін.) Дослідження музичного ритму розкривається в працях видатних психологів (Є. Назайкінського, В. Петрушина, Б. Теплового та ін.); музикознавців (О. Коряки, А. Лисиці, О. Назаревича та ін.); науковців-теоретиків (Б. Асаф'єва, Н. Гарбузова, Г. Конюса, Л. Мазеля, К. Островського та ін.); педагогів (В. Варакути, О. Пчелинцевої та ін.) і практиків (Е. Бальчитіса, Л. Баренбойма, К. Орфа, Т. Тютюнникової, Е. Жак-Далькроза та ін.).

Питання відчуття ритму в танцювальній діяльності досліджувалися в працях теоретиків і практиків хореографічної педагогіки (С. Акішев, О. Горшкова, О. Мартиненко, А. Тараканова, А. Шевчук та ін.). На думку дослідників, формування відчуття ритму є важливою складовою підготовки

дитини до хореографічної діяльності. Саме в ранньому віці музично-ритмічне відчуття проявляється в тому, що слухання музики абсолютно безпосередньо супроводжується тими чи іншими руховими реакціями, які більш-менш точно передають ритмічну пульсацію музики. Вона лежить в основі всіх тих проявів музикальності, які пов'язані зі сприйняттям і відтворенням тимчасового процесу музичного руху, і дає можливість вдосконалювати не тільки рухові рефлекси, а і розвивати духовний світ особистості.

Сучасна практика роботи танцювальних гуртків у позашкільній освіті свідчить про ряд суперечностей: розуміння педагогами-хореографами важливості формування відчуття ритму на початкових етапах хореографічного навчання здобувачів освіти і відсутність концертмейстера, яка пов'язана з комерціаналізацією освітніх послуг; застарілий навчально-методичний матеріал з формування відчуття ритму, що не відповідає інтересам сучасних дітей; відсутність у педагогів знань та вмінь щодо застосування інноваційних методик формування відчуття ритму на хореографічних заняттях.

Мета дослідження – розкрити особливості розвитку відчуття ритму дітей 5–6 років на заняттях хореографії в позашкільній освіті (початковий рівень навчання).

Поняття «ритм» (походить від грецького – «розміреність», «такт») – це чергування мовних, звукових, зображальних елементів у їх відповідній послідовності; періодичне рівномірне членування звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо; один із трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їх висотним положенням [3].

За визначенням Л. Аристової, чуття ритму – це здатність рухатись, переживати музику, емоційно на неї реагувати, відчувати музичний ритм і точно його відтворювати [1].

Розкриємо досвід розвитку відчуття ритму дітей початкового ритму навчання (5–6 років) в процесі танцювальної діяльності на прикладі роботи народного ансамблю естрадного танцю «МарЛен» Центру дитячої та юнацької творчості ім. Є. Рудневої, створеного в 1991 році.

Робота колективу проводиться на основі навчальної програми художньо-естетичного напрямку «Хореографія», у якій у зміст програми початкового рівня навчання входить розділ «Ритмопластика». Він спрямований на формування музичного сприймання, уявлення про виразні засоби музики, розвиток почуття ритму, найпростіших навичок координації та вміння орієнтуватись у просторі. Розділ включає ритмічні вправи, музичні завдання та ігри.

Заняття проводиться педагогом-хореографом у тісній співпраці з концертмейстером. До кожного заняття добирається відповідний музичний супровід, який відповідає змісту визначених до заняття завдань та вікових особливостей дітей.

Педагогічний склад колективу застосовує в освітній діяльності традиційні та інноваційні методики розвитку відчуття ритму. Традиційними є вправи, описані в навчально-методичній літературі з музично-ритмічного виховання та хореографії (С. Акішев, Н. Виноградова, О. Горшкова, О. Мартиненко, С. Науменко, А. Тараканова, А. Шевчук та ін.) і перевірені на результативність. Прикладами можна назвати вправу «Плескаємо в долоні» (діти на сильну долю музики мають зробити активний і сильний оплеск у долоні, а на слабкі – легкий оплеск), вправу «Топаємо ніжками» (зробити акцент ногами на сильні та слабкі долі такту музичного супроводу), гру «Весела четвірка» (діти, стоячи у колі, мають розпізнати та передати ритмічну пульсацію (4/4) плесканням у долоні, по колінах, притопами та стрибками).

Ці вправи ми використовували в певному алгоритмі. Спочатку показували дітям ритмічний малюнок без музичного супроводу, а потім вже під музику. Далі виконували вправу разом з дітьми без музичного супроводу, а потім під музику. У кінці давали завдання кожній дитині по черзі виконати відповідний ритмічний малюнок під музичний супровід.

Вищезазначені вправи використовувалися на кожному занятті, але обов'язковою умовою була зміна ритмічних малюнків і музичного супроводу задля зацікавлення здобувачів освіти музично-хореографічним матеріалом, більш ефективному вирішенню поставленої задачі – розвитку відчуття ритму.

Традиційними в навчанні були вправи, націлені на формування вміння утримувати темп і ритмічність виконання

рухів. Перевага надавалася завданням, спрямованим на емоційне та образне сприйняття музики: ігри-імітації «Зайці і лисиці», «Квочка і курчата», «Вовк та козенята», «Прогулянка до зоопарку», «Мандрівка по лісу» (повторення рухів живих істот, казкових героїв, об'єктів живої природи). З цією метою добирався музичний супровід, який мав чітку ритмічну основу та образну характеристику.

Інноваційними методиками формування відчуття ритму, які були апробовані в освітньому процесі ансамблю танцю «МарЛен», можна назвати імпровізацію за допомогою різних інструментів (барабан, маракаси та ін.); передачу музичного ритму різнохарактерних мелодій за допомогою аркушів паперу («паперовий оркестр»); вербалізацію словесного фольклору (пісні, прислів'я, приказки) з одночасним виконанням музично-ритмічних завдань; малювання ритмічної основи прослуханої мелодії; парну роботу дитини з концертмейстером та ін.

Синтез традиційних та інноваційних методик розвитку відчуття ритму здобувачів освіти початкового рівня навчання в процесі танцювальної діяльності сприяв мотивації їх інтересу до виконання музично-ритмічних вправ та ігор; формуванню навичок аналізу музичних творів, умінню передавати їх ритм, темп, динаміку, характер; розвитку координації, «м'язового мислення»; розвитку здатності сприймати, інтерпретувати, відображати та передавати в русі музичні твори, висловлювати особистісне ставлення до них.

Отже, формування відчуття ритму є одним із основних завдань у хореографічній діяльності дітей початкового рівня навчання. Педагоги-хореографи мають орієнтуватися в інноваційних методиках музично-ритмічного виховання, застосовувати традиційні методи, детально описані в навчально-методичній літературі, та обов'язково співпрацювати з концертмейстером.

Перспективним для подальших досліджень вбачаємо розробку серії ігрових ритмічних вправ з використанням дистанційних технологій, що є на сьогодні актуальним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристова Л. С. Методика викладання музичного мистецтва в 1 класі : методичний посібник, Миколаїв : ОІППО, 2014. 128 с.
2. Мартиненко О. В., Павленко Р. В., Тараненко Ю. П. Навчальна програма з позашкільної освіти, художньо-естетичний напрям «Хореографія». Бердянськ, 2018. 69 с.
3. Ритм : веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BC> (дата звернення: 2.05.2021).

УДК 37.091.398:793.322

Д. А. КУЛИК, викладачка хореографічного відділення Смілянської міської школи мистецтв (Черкаська обл.)

«CONTEMPORARY DANCE»: МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ТА ЙОГО ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ (на прикладі Смілянської міської школи мистецтв)

Авторкою наведено приклад впровадження методики викладання дисципліни «contemporary dance» в сучасних українських школах мистецтв, конкретизовано її виховний потенціал.

Ключові слова: *contemporary dance, школа естетичного виховання, методика викладання.*

Хореографія – це найпоширеніший вид мистецтва, який є виховним засобом та сприяє розвиткові особливості. У навчальних закладах початкової мистецької освіти, організація навчального процесу з хореографії чітко сформована. Однією з навчальних дисциплін хореографічних відділень на сьогодні поруч з академічною підготовкою стала дисципліна «Сучасний танець». У науковій літературі словосполучення «сучасний танець» означає широкий спектр різноманітних стильових напрямів театрального (танець «модерн», неокласичний, джаз-танець) і соціального танцю, що виникли протягом ХХ – початку ХХІ ст. Для сучасного танцю характерна багатосторонність, універсальність і гнучкість. Його можна танцювати в будь-якому акустичному середовищі (різні напрямки музики, тиша,

природні звуки), комбінувати і поєднувати між собою різні танцювальні техніки, створюючи нові стилі руху. *Сучасний танець* працює з природною структурою тіла і тому безпечний і доступний дітям всіх вікових категорій.

Саме «*contemporary dance*», що є різновидом одного зі стильових напрямів сучасного театрального танцю – танцю «модерн», як дисципліна в дитячій школі мистецтв, відкриває учням безкрайні горизонти для самовираження в танці, координує думки, емоції, тіло, дарує приголомшливі фізичні можливості і незабутні враження від танцю, а техніка Марти Грехем цікава та доступна юніорам і підліткам. Актуальність даної наукової розвідки обумовлена відсутністю методичних праць для викладачів шкіл мистецтв, присвячених засвоєнню естетики танцю і впровадженню індивідуальної школи Марти Грехем, з ім'ям якої пов'язане виникнення цього різновиду танцю «модерн» у країнах Європи. М. М. Погребняк у своїй монографії «Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія» простежує етапи формування школи «*contemporary dance*» протягом ХХ ст. і надає наступні значення терміну «*contemporary dance*» як:

- 1) європейського варіант терміну танець «модерн»;
- 2) різновиду танцю «модерн», який зберігає і розвиває естетико-філософську та художньо-естетичну традицію лондонської школи «*Contemporary dance*», заснованої у 1966-му році [1, с. 139–152].

Метою навчальної програми авторки з дисципліни «*Contemporary dance*» в Смілянській школі мистецтв є здобуття знань, вмінь та навичок в галузі найсучаснішого танцю, що є суттєвою складовою хореографічної освіти і грає важливу роль у формуванні особистості. Завданнями дисципліни є: засвоєння танцювальної техніки, оволодіння навичками імпровізації, ознайомлення з історією розвитку *contemporary dance*, діяльністю видатних хореографів. Курс розрахований на 8 років навчання. Для учнів першого та другого класу (діти 6-8 р.) відведено 36 годин на рік. Так як діти даного віку тільки починають знайомство з класичним танцем і не мають достатніх технічних навичок, зміст навчання складається в основному з

акробатичних елементів, вправ stretch характеру та партеру. На третій, четвертій та п'ятий рік відводиться 72 години. На даному етапі навчання учні засвоюють технічні основи сучасної хореографії а саме: принцип «колапса», ізоляція і поліцентрія, «рівні»,» contraction» «release», cross, вправи для хребта та ін. На три останні роки навчання відведено 108 год. на рік. Основна увага при побудування змісту навчання приділяються таким розділам уроку як , адажію, комбінація, імпровізація, крос, технічним принципам мультиплікація та поліритмія . Авторка використовує такі методи навчання як: наочний (показ вправ і танцювальної лексики), словесний (пояснення методики виконання рухів, музичного образу), ігровий (для дітей молодших класів), метод заохочення та інші. Методика побудови уроку «contemporary dance» відрізняється від класичного танцю і має свою структуру [2, с. 40–52]. А саме:

1. Розігрів.
2. Ізоляція.
3. Адажію.
4. Cross.
5. Комбінація.
6. Партер.

У Розділі уроку «Розігрів» основна задача – привести у робочий стан усі мускули тіла. Розігрів можна проводити на середині залу, біля станка, в партері в залежності від вікових та фізичних особливостей дітей. Основна задача педагога послідовно розігріти: стопи і ахілесове сухожилля; колінний суглоб; тазостегновий суглоб; хребет. Виходячи з цих задач можна виділити кілька груп рухів: рухи запозичені з класичного танцю; рухи для розігріву розвитку рухливості хребта; вправи stretch характеру; вправи свінгового характеру. Наприклад для учнів 4 класу авторка будує комбінацію на середині залу з використанням demi plie по I out та II in позиції ніг в поєднанні з contraction та deep contraction, flat back, twist торсу roll dawn roll ар. Частина уроку «Ізоляція» більш насичена ніж попередня. І якщо в розігріві все тіло активізується, то при ізоляції відбувається глибока робота м'язів різних частин тіла. Спочатку педагогу потрібно добитися достатньої свободи хребта в учнів,

навчити тримати положення «колапсу». Для цього використовується декілька вправ на напругу і розслаблення з тим, щоб учні більш вільно розподіляли напругу на хребет. Ізоляції, як правило піддаються усі центри від голови до ніг. Однак, можливі комбінації, коли послідовно виконується один рух головою, один плечима, один грудною кліткою, один руками, один тазом, один ногами. На початковому етапі всі рухи вивчаються в чистому вигляді. Другий етап навчання – поєднання рухів одного центру у найпростіші комбінації: хрест, квадрат, коло, напівколо. Третій етап – поєднання у більш складні геометричні комбінації, більш складні ритмічні структури. І найскладніший етап, який виконується виключно в старших класах, поєднання рухів кількох центрів. Наприклад, оберти голови в поєднанні з круговими рухами кисті руки, або голова виконує нахили «хрестом» – руки, кисті рухаються на гору і вниз, ноги виконують flex і point. Розділ уроку «Адажіо» для учнів старших класів. Використання *Adagio* в уроці залежить, насамперед, від базової підготовки виконавців, від їхніх фізичних можливостей і від завдань навчання. Підйом ніг на 90° використовується у поєднанні з нахилами, спіралями і «твістом» торсу. При цьому, оскільки часто зникає вертикальна вісь тримання корпусу, виникають певні труднощі в знаходженні стійкості. Це додатковий тренінг та виховання апломбу у дітей. У цьому випадку викладачеві необхідно пояснити учням, що стійкість досягається за рахунок розташування центру тіла над опорною ногою. Можна виділити три основні завдання при побудові комбінацій розділу *Adagio*: відпрацювання стійкості (апломбу) і розвиток кроку; відпрацювання обертання в позах; відпрацювання просторового розташування. Наприклад для учнів 7 класу комбінація *tour lent* в положенні *Tilt* або пози *attitude*, *grand rond* на 90 який переходить в спіраль торсу із закінченням в партері. Для учнів 4-5 класу комбінація будується по станку, тобто крок за кроком учні переходять з однієї пози в іншу а саме: *battement developpe* вперед з *contraction* з закінченням *tombe* продовжуючи далі рухатись з виходом в *I arabesque* і. т.д. Мета частини уроку «Cross» розвинути такі якості як танцювальність, відчуття стилю, координації. Крос – це сама імпровізаційна

частина уроку, кожен викладач задає ті кроки, обертання і стрибки, які вважає за необхідне. Крос виконується по діагоналях класу чи по колу. Для учнів початкових класів рекомендовано використовувати всі рухи в чистому вигляді та зі зміною рівнів (перекати по підлозі або на колінах). Також велику популярність набирають акробатичні елементи, які теж можна виконувати в даній частині уроку. А для учнів старших класів можливі більш складні кросові комбінації з обертами, великими стрибками та зміною рівнів. Останнім розділом уроку «*contemporary dance*» є комбінація. Тут все залежить від фантазії педагога та його балетмейстерських здібностей. Головна вимога даного розділу – розвиток танцювальності у дітей та закріплення матеріалу вивченого на попередніх розділах уроку. Можливе використання певного малюнку руху, різних напрямів і ракурсів, чергування сильних і слабких рухів, тобто використання всіх засобів танцювальної виразності, що розкривають індивідуальність учнів. Наприклад, для учнів 1-2 класу цей розділ уроку найбільш насичений і будується в ігровій формі. Комбінації будуються на кроках примітиву, стрибках з двох ніг на одну, акробатичних елементах «колесо», «свічка», шпагат і обов'язково з використанням певного малюнку. Для учнів старших класів більш складні комбінації а саме: кроки – *grand battements* вперед на 90°, – *pas de bourre en tournent*, стрибки – *jump*: під час злету *arch* торса, – *hop*: робоча нога приймає положення *passé*, в корпусі спіраль.

Партер – ця частина уроку призначена для учнів всіх класів. В сучасній хореографії активно використовуються *зміна рівнів* (*рівнем* називається розташування тіла танцюриста відносно поверхні). Тому початковим завданням є навчити дітей допоміжним рухам для переходу з одного рівня в інший. Допоміжними рухами можуть бути як елементарні перекати, так і акробатичні елементи.

З власного досвіду авторкою виявлено **виховний потенціал** занять з дисципліни «*contemporary dance*». А саме: заняття з дисципліни «*contemporary dance*» значною мірою формують мотивацію та психологічні установки молодого покоління до активної життєвої позиції та успіху, оскільки в його

основі закладено можливість самореалізації та самовираження особистості засобами руху. На перший план виходить людина – творець з її індивідуальними фізичними та духовно-психологічними особливостями, яка знаходиться у постійному пошуку свого власного «Я» та шляхів розв'язання важливих життєвих питань. Таким чином, однією з особливостей навчання «contemporary dance» виступає індивідуальне осмислення власного світогляду і вираження поглядів та емоцій засобом руху в авторській манері та інтерпретації виконавця. Серед основних особливостей, які сприяють формуванню позитивної мотивації, збереженню здоров'я, можна виділити такі: заняття відбуваються у сприятливій дружній атмосфері, яка сприяє активізації творчого мислення, креативності, розвиткові творчої уяви і фантазії, ініціативи та самостійності в колективі друзів, при цьому керівник, зазвичай, виступає наставником, який користується авторитетом серед вихованців. Актуальність сучасної тематики танцювальних постановок, створення яскравих сучасних образів, відповідність сюжетів танцювальних композицій віковим інтересам та захопленням дітей, можливість проявити свої танцювальні вміння під час концертних виступів роблять заняття з хореографії цього напрямку популярними серед дітей та молоді. Поява масштабних телевізійних танцювальних проєктів сприяє виникненню бажання наслідувати позитивний приклад досягнення успіху відомими героями телеекранів. Проведення багатьох конкурсів та фестивалів від міського до міжнародного рівнів мотивують дітей та молодь до саморозвитку, досягнення поставлених цілей та високих результатів, що підвищує самооцінку, сприяє впевненості у собі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Погребняк М. М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ТОВ «Прінтмакс», 2021. 330 с.
2. Погребняк М., Рязанов О. «Contemporary dance»: формування школи, теорія і методика викладання : навч.-метод. посіб. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2010. 70 с.

О. В. ЛИМАНСЬКА, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ВАН ЛЕІНА, здобувачка 1 курсу другого рівня вищої освіти кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ПЛАСТИЧНОСТІ СЦЕНІЧНОГО РУХУ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 024 ХОРЕОГРАФІЯ

Розглядається питання розвитку пластичності сценічного руху здобувачів вищої освіти спеціальності 024 Хореографія засобами основних фахових дисциплін. Зосереджено увагу на важливості класичного танцю та його основних компонентів у процесі розвитку пластичності майбутнього хореографа.

***Ключові слова:** пластичність сценічного руху, розвиток пластичності, здобувач вищої освіти.*

Формування та розвиток основних виконавських якостей майбутніх хореографів останнім часом все частіше стає актуальним питанням дослідження науковців, педагогів-практиків. Це пов'язано, в першу чергу з підвищенням вимог до професійної підготовки здобувачів вищої освіти, зокрема першого (бакалаврського) рівня. Однією з важливих якостей танцівника є пластичність – здатність до виконання рухів, поз, танцювальних комбінацій виразно, координуючи в часі і просторі та відображаючи певний хореографічний образ. Сучасні хореографічні постановки відрізняються складністю пластичної мови, поєднанням різних технік та стилів, що потребує розвинених навичок пластичності.

Розвиток пластичності майбутніх хореографів відбувається під час вивчення фахових дисциплін: класичного танцю, народно-сценічного танцю, сучасного танцю, бального танцю, хореографічного ансамблю. Однак, більшість педагогів наполягають, що класичний танець є основним засобом формування та розвитку пластичності.

О. Єфімова [1, с. 70] наголошує, що рухи тренажу класичного танцю в професійній підготовці покликані зробити тіло танцюриста дисциплінованим, рухливим і прекрасним, перетворюючи його в інструмент, яким можна керувати у часі і просторі.

Науковці поряд із пластичністю виділяють поняття «пластична культура» танцівника. Так, М. Рожко [4] надає важливе місце розвитку пластичної культури, яка, на її думку, поєднує в собі фізичні дані та психологічний стан особистості. Пластичну культуру дослідниця визначає як комплексний показник професійності: технічна майстерність, особисті якості, художність виконання, постава, міміка та пантоміма.

У свою чергу, О. Мерлянова [2, с. 101] зазначає, що пластика в хореографії обіймає такі поняття: музичність, свободу рухів, точність позицій рук та ніг, точні положення, вільне вираження емоцій. Пластична культура виступає як сукупність сформованих навичок художньої виразності рухів, виконання в образі, єдності музики та руху.

Вивчення сучасної хореографії, зокрема танцю модерн є обов'язковою частиною підготовки майбутніх хореографів. Як зазначає Г. Перова [3, с. 97], що незвичайні поєднання різних форм танцювальної пластики розкривають нові можливості людського тіла. Пластична відмінність від інших стилів та імпровізаційність танцю модерн розвиває рухову мобільність танцівника, його розкутість.

Дослідники українського танцю та його впливу на розвиток професійних умінь майбутніх хореографів відмічають, що народно-сценічний український танець, збагатившись мовою класичного танцю і сьогодні лишається своєрідним різновидом народного танцю з більш досконалою лексикою та складною композицією. Виконання віртуозних рухів українського танцю потребують від танцівника координації рухів усіх частин тіла, координації сили і темпу, стійкості корпусу, балансу. Отже, розвиток пластичності є важливим та досягається виконанням певного комплексу тренувальних рухів, тобто тренінгу.

Головне завдання дисципліни «Хореографічний ансамбль» полягає у вдосконаленні виконавських навичок, набутих під час

вивчення фахових дисциплін в ансамблевому виконанні. Особливого значення набуває розвиток пластичності танцівників, який досягається використанням на заняттях класичного тренажу, port de bras українського народно-сценічного танцю, вправ на розвиток elevation, вправ на роботу з атрибутами (віночки, шаблі, бубни, стрічки, хустки, кошики та ін.), вправ на розвиток міміки та пантоміми, вправ з віртуозних рухів різних національностей.

Зокрема, port de bras – це в першу чергу послідовна узгодженість рухів рук з рухами корпусу, з поворотами та положеннями голови [5].

Аналіз наукової літератури дав змогу зробити висновок, що процес розвитку пластичності майбутніх хореографів – це складний довготривалий процес, який відбувається засобами основних навчальних дисциплін з фаху та має на меті підготувати здобувача освіти до виконання професійної діяльності в умовах очного та дистанційного навчання з хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфімова О. В., Антонов В. До проблеми впливу класичного тренажу на процес підготовки спортсмена-танцюриста бальної хореографії. *Актуальні проблеми сучасної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції: хореографічне мистецтво* : матеріали науково-практичної конференції, 12 квітня 2020 року. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди. 2020. С. 68–71.
2. Мерлянова О. А. Про синтез різних видів мистецтв в балетному театрі. *Збірник наукових праць «Гілея: науковий вісник»*. 2019. Вип. 145. С. 99–102.
3. Перова Г. О., Гладка Л. В. Становлення танцю модерн: від індивідуальних стилів до шкіл. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 32. 2019. С. 94–99.
4. Рожко М. М. Формування пластичної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2006. 22 с.
5. Селюкова Е. В. Значение классического тренажа в процессе обучения спортсмена-танцора бальной хореографии. *Психолого-педагогический журнал*. ГАУДЕАМУС. 2016. Т.15. № 3. С.118–120.

В. В. МАРКІНА, викладачка-стажистка Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ

У повідомленні йдеться про методика викладання народно-сценічного танцю у ЗВО.

Ключові слова: народної сценічний танець, школа національного танцю, методика викладання.

Танець – один з найпрекрасніших видів мистецтва, одна з найдавніших мов, оволодіти якою при бажанні може кожен з нас. Він є вираженням емоцій, почуттів, розповіддю про події колишнього і майбутнього за допомогою музики, пластики, жестів. Це мистецтво передає глядачам всю пристрась виконавця твору, його автора, і навіть внутрішній світ.

Народний танець складався і розвивався під впливом географічних, історичних та соціальних умов життя кожного окремо взятого народу. Це результат колективної творчості. У кожного народу свої танцювальні традиції, своя пластична мова, своєрідний музичний матеріалі координація рухів. Танці мають певний стиль і манеру виконання. Передаючи із покоління в покоління, народний танець збагачується, досягає високого художнього рівня, набуває віртуозної техніки виконання. «Сценічний танець – це засіб фізичного і духовного самовдосконалення людини. Це одна з найбільших радостей, відчуття гармонії, краси в своєму власному тілі, і, нарешті, це найпрекрасніше спілкування між людьми».

Народно-сценічний танець пройшов довгий шлях становлення та розвитку. Він завжди був пов'язаний з історією народу, його традиціями та звичаями. Передові балетмейстери всіх народів відчували велику силу народного мистецтва, вивчали його, шукаючи нові образи та сюжети, намагаючись зберегти перлини народної творчості. У творах передових письменників, поетів, критиків, науковців-дослідників є блискучі, з любов'ю

написані сторінки, присвячені народному танцю. Так найдавнішими відомостями про назви українських танців є згадки в поемі «Енеїда» Івана Котляревського. Він подає, чи не вперше, назви танців і рухів до них: «Горлиця», «Зуб», «По балках», «Санджарівка», «Метелиця», «Гоцак», «Журавель», «Дудочка», «Вегеря»; рухів – викрутас, вихиляс, третяк, гайдук.

На різних щаблях суспільного розвитку, виконуючи певні функції, з'являлися різні танці: релігійні, магічні, обрядові, військові, мисливські, трудові, ліричні, побутові, любовні та інші. У нашому житті танці можуть і повинні виконувати суспільно-виховні, моральні та естетичні функції. І в цьому полягає особлива цінність традицій, які ми дотримуємося і понині.

Танцювальний фольклор протягом тривалого часу виступає однією з важливих форм збереження і передачі накопиченого досвіду духовної культури від одного покоління до іншого. Однією з найбільш значущих форм є здатність фольклору до породження і розвитку нових сценічних форм. Але все ж підростаюче покоління, поряд з сучасними танцями, продовжує любити і народний танець, зберігає його традиції, виявляє в цьому відношенні велику енергію та ентузіазм. Те, що ми бачимо сьогодні, – це танець, який виник в дуже далекому минулому; народ розвинув його і зберіг до нашого часу.

Тому народно-сценічний танець має бути одним з головних предметів спеціального циклу хореографічних дисциплін, який розширює та збагачує виконавські можливості того, хто навчається.

Природно, перше місце у кожного народу займає його рідний танець, включений у програму навчання майбутнього танцівника в більшому обсязі, ніж інші. Так, в Україні перевагу віддають українським народним танцям.

Практичне освоєння і передача традицій національної школи танцю відбувається при вивченні його виконання. Кожен національний танець – це в певному сенсі школа. Наприклад, школа індійського танцю, іспанського, російського. Кожна школа містить у собі декілька курсів: урок танцю (техніка і манера виконання), вивчення фольклорних варіантів, імпровізація й освоєння репертуару відомих танцювальних колективів. Кожна з цих складових має свої завдання, але

головна з них – прищепити любов і справжній інтерес до певної національної танцювальної культури.

Вивчення народно-сценічних танців, із різними за характером ритмами і манерою виконання дає майбутнім виконавцям можливість придбати потрібну техніку виконання, збагатити творчу фантазію, розвинути координацію рухів, музичність і відчуття ритму, проявити свій акторський темперамент, органічно відчувати себе на сцені.

Велике значення для засвоєння практичних навичок з народно-сценічного танцю має правильна побудова уроку, який, зазвичай, складається з трьох частин:

1. Екзерсис біля станка.
2. Вивчення рухів танців різних народів, особливостей характеру та манери їх виконання.
3. Вивчення танцювальних комбінацій та етюдів, цілісних хореографічних номерів.

Приступаючи до побудови уроку народно-сценічного танцю, викладач повинен чітко сформулювати завдання, які він ставить перед собою в процесі роботи зі студентами. Повинна бути методично цілеспрямована лінія всього процесу навчання, а не стихійно побудовані уроки. Кожен урок біля станка чи посеред зали повинен відповідати конкретному завданню на певному етапі підготовки виконавця народно-сценічного танцю.

Важливу розвиваючу і виховну функцію під час навчання має процес засвоєння термінології народно-сценічного танцю. Термінологія (від лат. *Terminus* – кордон, межа і грец. *Logos* – вчення) – спеціальна мова, сукупність спеціальних і штучних знаків, що вживаються в науці чи в мистецтві. На жаль в нашій країні немає спеціального словника термінів народно-сценічного танцю, стандартизації в описі певних положень і рухів народно-сценічного танцю. Вивчення матеріалів із методики викладання народно-сценічного танцю виявило відсутність єдності у вживанні термінів у роботах вітчизняних авторів. Так, низка важливих і широко поширених термінів має кілька значень і вживається для позначення різних рухів.

Великий внесок у розвиток і утвердження на практиці системи навчання та виховання виконавців народно-сценічного танцю внесла Т. С. Ткаченко. Вона значно розширила і

систематизувала вправи уроку народного танцю, застосувала нові назви. Її урок починався з системи вправ біля станка, де послідовно розігрівалися різні групи м'язів, що готувало до виконання танцювальних комбінацій і танців на середині зали. Чергувалися вправи з ненапруженою стопою і напруженою, різкі уривчасті – з м'якими. Усі вправи біля станка виконувалися в порядку зростання складності. Після екзерсису біля станка урок тривав на середині зали.

На своїх заняттях Т. С. Ткаченко завжди прагнула домогтися точності і чіткості кожного руху, поліпшити технічний бік танцю, вимагала від своїх учнів розуміння стилю, характеру кожного танцю. Вона підкреслювала, що вчитель повинен знайомити учнів з історією, побутом та національною культурою народу, що без інтересу до народної творчості учні не зможуть правильно передати характерні особливості досліджуваного танцю.

Ця система навчання народно-сценічного танцю зараз найбільш традиційна. У такому напрямі працюють багато викладачів, привносячи у специфіку викладання свої риси, індивідуальність і бачення кінцевого результату.

Отже, народно-сценічний танець займає важливе місце в системі професійної підготовки студентів. Для його вивчення потрібно використання глибокого та всебічного підходу, різноманітних методів та методик, дотримання всіх принципів та правил побудови уроку. Адже проходячи курс народно-сценічного танцю, студенти опановують різноманітність стилів і манеру виконання танців різних народів, а також розвивають координацію, пластичність, артистичність, музикальність, комунікабельність, готовність в будь-яку хвилину і з однаковим успіхом виконати будь-який танець, чи то іспанський, чечітка, український гопак або цікава італійська тарантела.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко А. Б. Структура та рівні складності уроку народно-сценічного танцю : лекції для студ. спеціальності 024 Хореографія. Львів : ЛДУФК ім. І. Боберського, 2019. 8 с.
2. Годдрич О. Хореографія. Львів, 2003. 160 с.

3. Тарасова Н. Б. Теорія і методика викладання народно-сценічного танцю : навчальний посібник. СПб. : ІГУП, 1996. 132 с.
4. Ткаченко Т. Народно-сценический танец. Москва : Искусство, 1975. Ч. 2. 351 с.
5. Богород А. Народний танець українців у писемних джерелах : веб-сайт. URL: <https://tanci.etnoua.info/vse/narodnyj-tanec-ukrajinciv-u-pysemyh-dzherelah-a-bohorod/> (дата звернення: 15.05.20210)
6. Легка І. П. Місце народно-сценічного танцю в системі професійної хореографічної підготовки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія і педагогіка»*. 2013. Вип. 22. С. 96–100. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp_2013_22_22 (дата звернення: 14.05.2021).
7. Народно-сценический танец : веб-сайт. URL:<https://mesc-krasnodar.ru/mec/9-metodichka/221> (дата звернення: 14.05.2021).

УДК 37.091.398:78.036.9(=161.2)

Н. В. РЕВЕНКО, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, викладачка дитячої музичної школи №3 (м. Миколаїв)

ТВОРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЖАЗОВОГО НАПРЯМКУ У РЕПЕРТУАРІ УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

У статті розглянуто фортепіанні твори сучасних українських композиторів джазового напрямку з метою їх включення у репертуар учнів старших класів мистецьких шкіл в процесі опанування дисципліни «музичний інструмент фортепіано».

Ключові слова: твори сучасних українських композиторів, джазовий напрямок, репертуар, учні старших класів.

Сьогодні одним із основних музично-дидактичних принципів, що здатний утворити міцний фундамент розвиваючого навчання в мистецькій школі з дисципліни «музичний інструмент фортепіано», стає принцип збільшення обсягу навчального репертуару. Розширення репертуарних рамок за рахунок звернення до фортепіанних творів сучасних українських композиторів сприяє збагаченню свідомості учнів, їх музично-інтелектуального досвіду. Твори вітчизняних композиторів

знайомлять молодих музикантів з різними напрямками музичного мистецтва сьогодення.

Джазовий напрямок в сучасному фортепіанному мистецтві представлений творчістю багатьох композиторів, серед яких – М. Скорик, Г. Сасько, С. Бедусенко, В. Птушкін та інші митці.

Знайомлячи учнів старших класів з фортепіанною спадщиною львівського композитора М. Скорика, викладач повинен розповісти про те, що твори цього майстра є новаторський явищем в сучасній фортепіанній музиці; вони вирізняються своєрідністю використання фольклорних і джазових елементів, багатством фактури, вишуканістю гармонічної колористики, яскравим тематизмом. У репертуар учнів старших класів можна включати п'єси «З дитячого альбому», деякі номери з «Партити № 5», «Коломийку» львівського композитора.

Одним із найважливіших елементів створення музичних образів у фортепіанних композиціях М. Скорика є ритмічна організація звучання. При опрацюванні фортепіанних творів львівського автора учень знайомиться із такими засадами ритмічної організації музичного матеріалу, як: синкопованість, поліритмічний виклад, імпровізаційність, остинатність, як засіб відтворення стихійності танцю.

При освоєнні фортепіанних творів М. Скорика слід звернути увагу учня на образно-семантичну специфіку акцентів. Наприклад, в «Естрадній п'єсі» на фоні чіткої ритмічної пульсації супроводу акцентуються синкоповані перша та третя долі такту, що підсилює джазовий характер твору. В другій частині «Естрадної п'єси» композитор використовує акценти з пунктирним ритмом на шістнадцятій ноті, для підсилення звучання в кульмінації (такти 23–24).

Треба розповісти учням, що композитори, використовуючи форшлаг, зазвичай прагнуть яскравішого виконання основної ноти. У «Жартівливій п'єсі» М. Скорик позначає акцентом саме форшлаг (у партії лівої руки), а не основну ноту, що звучить нібито як жарт (такти 18, 20, 22). Тому детально позначені композитором акценти у «Жартівливій п'єсі» надають їй грайливої образності.

Аналіз на заняттях з фортепіано використаних у фортепіанних творах М. Скорика різноманітних засобів виразності та їх розуміння сприяє формуванню високої виконавської

культури учнів як в технічному, так і в художньо-образному планах.

Джазовий напрямок сучасних українських композиторів представлений також творами київського автора Г. Саська. Учням старших класів цікаво буде познайомитись із фортепіанною сюїтою композитора – «Граю джаз». Цей цикл складається з трьох номерів, які об'єднує пісенно-танцювальний характер та мажорний лад із тонічним центром «С» (кожен твір починається і закінчується гармонією з тонічним звуком «С» у басі), темпова єдність (Moderato – «Регтайм», Molto Moderato – «Блюз», Molto Moderato – «Джаз-вальс»).

Починаючи з учнем вивчати на заняттях з фортепіано «Регтайм», викладач повинен розповісти, що фортепіанний жанр регтайму склався в США наприкінці ХІХ століття та одержав широке поширення на початку ХХ століття. Своєрідність жанру регтайму полягає в ритмічному контрапункті, тобто поліритмії. В даному творі «конфліктність ритмів» виявляється через синхронність двох контрастно-ритмічних пластів. Це, по-перше, регулярна маршова дводольність у басах і, по-друге, «вільний», ритмічний рух у верхньому голосі, що навмисне порушує ефект регулярності. В мотивній структурі верхнього голосу композитором використовується такий ритмометричний прийом – ослаблення сильної долі за допомогою паузи або ліги; характерне закінчення мотивів не цезурою, а злиття їх з початком наступного утворення, що досягається за рахунок звука на слабкій долі такту попереднього мелодичного звороту, та акцентованого і пов'язаного лігою з першим звуком нового мотиву. Всі ці моменти повинен враховувати учень при вивченні даного номеру сюїти.

Наступна п'єса циклу «Блюз» являє собою композицію, яка позначена стилістичною самобутністю. Можна нагадати учню (якщо він не знайомий із цим жанром), що блюз як жанр з кінця ХІХ століття зазнав значної еволюції – від сольної ліричної пісні американських негрів до творів, що виконувалися під акомпанемент банджо, гітари. Згодом він став однією з найважливіших форм вокально-інструментальної джазової

музики, пізніше – суто інструментальної. Та в усіх своїх різновидах блюз зберіг головні жанрові ознаки.

Блюз Г. Саська забарвлений тонами ніжної і сумної споглядальності. Композитор вільно орієнтується у засобах жанрового комплексу. На це вказує так званий блюзів лад, про який треба розповісти учню, що утворюється шляхом застосування низьких III та VII ступенів, використанням синкопованого ритму, ковзним зниженням ступенів (тт. 10, 22), що у сукупності втілює певні характерні інтонації. Викладач повинен акцентувати, що фразування у «Блюзі» засноване не на широких «дугах», як у європейській музиці, а на множині малих. У творі переважає система синкопування, при якій відбувається безперервне зміщення акценту із сильної долі на слабку. Автор дотримується незмінної, раз і назавжди усталеної схеми із найтоншим варіюванням окремих виражальних елементів (тт. 17–18). Весь твір виконується *rubato*.

Пристаючи до вивчення «Джаз-вальсу», викладач на першому занятті повинен розповісти, що у даному творі композитор вдало синтезував класичний тридольний вальс з елементами сучасного джазу. «Джаз-вальс» Г. Саська є невеликою тричастиною композицією з кодою (12т + 14т +12т +9т (кода). Головну роль у драматургічному розвитку «Джаз-вальсу» відіграють фактурні засоби, регістровий план твору. Наприклад, у третьому проведенні теми, октавні подвоєння в партії правої руки і широкі стрибки, що заповнюють нижній регістр в партії лівої, нагадують звучання оркестрового туті. Саме це є кульмінацією всієї п'єси і це обов'язково повинен враховувати учень при інтерпретації даного твору.

Цикл Г. Саська «Граю джаз» свідчить про опанування вітчизняним автором певної джазової стилістики, що становить окремий музично-естетичний пласт в сучасній українській музиці.

Таким чином, фортепіанні твори сучасних українських композиторів займають значне місце в репертуарі учнів старших класів мистецьких шкіл. Використання творів джазового напрямку на заняттях з «музичного інструменту фортепіано» не тільки розширює уявлення учнів про розвиток вітчизняної музичної культури, але й сприяє ефективному формуванню національно-свідомого типу особистості молодого покоління.

Н. О. СЕМИЧОВА, аспірантка Бердянського державного педагогічного університету, викладачка основного та додаткового музичного інструменту (бандура) Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпропетровської обласної ради

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТОГЛЯДУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ НАРОДНОПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ

Досліджено як народна пісня впливає на формування національного світогляду особистості. Визначено, що формування національного світогляду відбувається з молодшого віку. Саме народні звичаї і фольклор, безпосередньо – пісня, несуть вагомий вплив.

***Ключові слова:** українська символіка, пісня, традиції, культура, виховання особистості, засоби формування світогляду, народна пісня, українська пісня, народна музика.*

Музична спадщина українського народу – це унікальне джерело історико-культурних досягнень, безцінний засіб збагачення сучасної педагогіки як в теорії, так і у практиці виховного процесу. «Оскільки в народній пісні відображаються почуття народних мас, то можна сказати, що через неї ми безпосередньо розмовляємо з попередніми поколіннями», – зазначав відомий український педагог Г. Ващенко [3].

Формування національного світогляду засобами музики направлено на розвиток цілісного уявлення про музичне мистецтво, на те, щоб дати опорні ключові знання, вміння, навички музично-художньої діяльності в системі, що забезпечує молоді у своїй сукупності базу для подальшого самостійного спілкування з музичним мистецтвом, для самоосвіти і самовиховання. Загальновизнана роль народної творчості в історії музичного мистецтва. Своє яскраве і повне вираження народна музика знайшла не в чисто інструментальній музиці, а в об'єднанні мелодії зі словом, – у пісні.

Народна пісня це, основний і головний за своїм художнім значенням вид народної музики. Зародившись в самій примітивній формі багато тисячоліть тому, вона неухильно

розвивалася, еволюціонувала в тісному зв'язку з розвитком культури самого народу, його побуту, мови, мислення, незмінно знаходять відображення і в текстах пісень, і в мелодіях.

Варто зазначити, що бандура завжди вважалася символом України, її особливим духовним скарбом, і сьогодні бандурне мистецтво виступає синкретичним явищем, у якому поєднуються педагогічні та методичні засади, виконавство і композиторська творчість.

Бандурне виконавство як явище національної культури є складним феноменом, що містить у собі чуттєву, раціональну та інтуїтивну складові.

Саме тому на сьогодні є актуальним відродження та впровадження народного українського інструменту бандури, а саме, слухання творів у супроводі бандури, для виховання національної свідомості сучасної української молоді.

Репертуар сучасного бандуриста дуже різноманітний. Ця універсальність дозволяє нам використовувати бандуру та багатий народнопісенний бандурний репертуар, який містить в собі обробки народних пісень, колискові, історичні пісні, думи, ліричні пісні та балади, чумацькі, калмицькі та ін., для формування у молоді національного світогляду, показуючи через пісню та звучання народного інструменту душу українського народу, його історію, любов до рідної землі.

Великим пластом в репертуарі бандуриста є думи текстам яких притаманні шанобливе звернення до природи, мотив спорідненості козака або невільника з тваринами або птахами, також виявляються сліди родинного культу, а саме, у магічній силі батьківського благословення та повсякчасній турботі матері про свою дитину. Ці мотиви мають велике виховне значення, тому саме такий репертуар і допоможе у формуванні національної свідомості молоді. До таких пісень ми можемо віднести такі твори, як думи «Про Хмельницького і Барабаша», «Козака Нетяга», «Про козака Голоту», «Про бідну вдову», «Плач зозулі», «Дума про Байду» які є невід'ємною і однією з головних частин бандурного репертуару.

Яскравими зразками можуть стати відомі українські народні пісні в супроводі бандури, що оспівують красу рідної землі,

наприклад: «Стоїть гора високая, по-під горою гай, зелений гай, густесенькій, неначе справжній рай»; «Ніч яка місячна, ясна, зоряна, видно, хоч голки збирай»; «Ой у вишневому саду там соловейко щебетав» та ін.

«При цьому народна пісня служить незамінним засобом для утворення здорового смаку, розуміння витонченого і здатності їм насолоджуватися ... Народної пісні так само не можна замінити в початковому вихованні, як не можна замінити нічим молока матері для немовляти ... Маючи в запасі розкішний освітній матеріал народного музичної творчості, було б украй необачно не скористатися ним на користь школи, на користь освіти народу» [2].

Вплив музики на свідомість і поведінку українців ґрунтується на закономірностях виховання особистості і перш за все – її моральних почуттів. Завдання формування світогляду засобами народної музики полягає в тому, щоб, встановивши відповідність тих чи інших творів рівню учнів, відбирати ті, які найбільш ефективно впливають на розум і почуття, поведінку молоді і сприяють формуванню патріотичної свідомості.

Формування світогляду та виховання почуттів засобами народної музики здійснюється в єдності – їх не можна відокремити один від одного. Ідейне виховання засобами мистецтва може успішно здійснюватися лише в тому випадку, коли у молоді виховуються здатність до активного естетичного сприйняття творів мистецтва, естетичного переживання цих творів як єдності їх ідейного змісту і художнього втілення в певних формах.

Наслідування культурних традицій, їх збереження та передача мистецьких здобутків наступним поколінням більшою мірою залежить від носіїв. Варто зазначити, що бандура завжди вважалася символом України, її особливим духовним скарбом.

Таким чином, ми можемо зробити висновок про те, що народна музика, зокрема, народна пісня, може служити основою формування національної свідомості українців починаючи із молодшого віку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. В. О. Сухомлинський у діалозі з сучасністю : збірник наукових праць / за ред. О. Антонової, В. Павленко. Житомир : ФОРМ ЛЕВКОВЕЦЬ Н. М., 2017. 252 с.
2. Коваль Т. Виховання молодших школярів засобами української народної пісні в умовах Нової української школи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Том 3, № 27, С. 107–111.
3. Коваль Т. Психолого-педагогічні особливості використання музичного фольклору в навчально-виховній роботі з молодшими школярами. *Молодий вчений : науковий журнал*. №11 (51). Херсон, 2017. С. 329–334.
4. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення. Одеса, 2003. 160 с.
5. Соколова В. Н. Роль народної міфології в духовно-моральному вихованні. *Початкова школа*. 2013. № 5. С. 43–47.
6. Соколова В. Н. Народна музика в системі патріотичного виховання школярів. *Молодий вчений*. 2016. № 8.7 (112.7). С. 33–34.

УДК 373.3.015.31:7

С. М. СЕРГІЄНКО, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНИХ ПОЧУТТІВ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена проблемі розвитку естетичних почуттів молодших школярів на уроках мистецтва. З'ясовано, що у молодшому шкільному віці естетичні почуття значною мірою впливають на морально-естетичне виховання учнів та духовний розвиток. Висвітлено важливість для розвитку естетичних почуттів поєднання музичної та образотворчої лінії на уроках мистецтва.

Ключові слова: естетичне виховання, естетичні почуття, молодші школярі, мистецтво.

Естетичне виховання підростаючого покоління сприяє розвитку естетичних почуттів та нерозривно пов'язане з іншими складовими виховного процесу, адже саме така взаємодія сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості дитини.

Естетичне виховання покликане формувати у дитини здатність сприймати прекрасне у навколишньому середовищі та мистецтві, потребу брати участь у створенні прекрасного в житті й художній творчості; розвивати естетичні почуття, смаки, уміння, творчі здібності.

Розвиток естетичних почуттів школярів дозволяє залучити дітей до загальнолюдських цінностей, які здійснюють важливу роль у формуванні творчої особистості, здатної примножувати накопичені поколіннями духовні цінності.

Проблема естетичного виховання представлена у спадщині видатних українських педагогів та діячів освіти (Е. Водовозова, Л. Волович, П. Каптерев, С. Лисенкова, С. Русова, А. Макаренко, Е. Михеева, О. Семашко, В. Сухомлинський, К. Ушинський, В. Шестакова та інші).

Естетичним почуттям, як психічним процесам, що мають різну міру усвідомленості, присвячено праці В. Вілюнас, Л. Виготського, Е. Крупника, М. Князевої, Б. Теплова, П. Якобсона, М. Ярошевського та інших.

Формування естетичних почуттів засобами музики розглядають Е. Печерська, А. Єрохіна, О. Деркач, Л. Паньків, Т. Браніцька, І. Бондарчук, С. Науменко, О. Ростовський, Т. Зайцева та інші.

Як показують наукові дослідження, естетичне почуття не дані людині від народження, а формуються у перші три – чотири роки життя дитини. Вони можуть не і не сформуватися, якщо дитина за якихось обставин росте поза людським оточенням. Психофізіологічні особливості дітей цього віку найбільш сприяють формуванню в них естетичних почуттів, смаків, ідеалів, а прогалини в естетичному розвитку у молодшому шкільному віці найчастіше виявляються невинними навіть при систематичній роботі у середніх та старших класах.

Естетичні почуття – це тривалі психічні стани, що проявляються в осягненні краси в явищах природи, у праці, гармонії барв, звуків, рухів і форм. Вони є основою естетичної свідомості, на якій розвиваються інші, більш складні, елементи естетичного усвідомлення світу. Виявом вищого рівня розвитку естетичних почуттів є почуття прекрасного, піднесеного, гармонійного, досконалого.

Естетичні почуття поєднують у собі, з одного боку, естетичні переживання такі як радість від спілкування, зустріч з красою, хвилювання від сприйняття піднесеного тощо, а з іншого – є здатністю людини переживати естетичне враження.

Слід зазначити, що у процесі сприймання, інтерпретації творів мистецтва і практичної художньо творчої діяльності в учнів формується особистісно-ціннісне ставлення до дійсності та мистецтва, розвивати естетичну свідомість, загальнокультурну і художню компетентність, здатність до самореалізації, потребу в духовному самовдосконаленні.

Естетичні почуття виникають у процесі сприйняття прекрасного і відбивають ставлення дитини до прекрасного.

Змістова структура емоційних почуттів дітей молодшого шкільного віку включає: уявлення та знання про зміст основних естетичних категорій, здатність естетично оцінювати явища оточуючого світу, творів мистецтва; уміння виражати емоції та почуття, що з'являються у процесі сприймання явищ оточуючого світу, творів мистецтва.

Проблема формування естетичних почуттів, розвитку особистості, формування естетичної культури молодших школярів є одним із найважливіших завдань сьогодення, які постають перед школою.

Головним засобом виховання естетичного почуття у школі є мистецтво. Могутній естетичний потенціал у такому сенсі має активна дитяча творчість та сприймання творів мистецтва: споглядання творів образотворчого мистецтва, слухання музичних творів. Завдяки емоційно-образній формі вираження думок, різнобарвних емоцій музичні твори займають важливе місце у формуванні естетичних почуттів молодших школярів.

Формуванню естетичних почуттів молодших школярів найкраще сприяє образотворче мистецтво та музика. Саме тому є важливим інтегрування домінуючих змістових ліній – музичної та образотворчої – на уроках мистецтва.

Так, на уроках мистецтва важливо прослуховування музичних творів не лише під час безпосереднього ознайомлення з ними, але і як супровід у ході знайомства з художніми творами. Таке поєднання дозволить дітям розширити спектр почуттів та підсилить емоційне сприйняття творів мистецтва.

Іноді живопис називають «мовчазним мистецтвом», але засобами кольору, сюжетної лінії, зображення колориту художник у зримих і чуттєвих формах передає глибокий смисл створеного видимого образу, розкриває його зміст. Так само композитор засобами сили звуку, темпу, ритму, характеру мелодії передає всю глибину настрою, емоційно змальовуючи сюжетну лінію свого твору.

Наприклад, вивчаючи тему «Загадки художніх мов», учням пропонують ознайомитися з твором П. Чайковського «Танець маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро». Діти слухають твір, при цьому вчитель пояснює, що дівчина-лебідь – це зачарована принцеса. З метою залучення учнів до активної творчості, їм можна запропонувати зробити аплікацію лебедя. Щоб підсилити естетичне почуття і дозволити дітям уявити та емоційно пережити красу музичного твору, дітям можна запропонувати описати, якою вони бачать красу принцесу.

Також у ході вивчення даної теми учнів знайомлять з картиною С. Соріна «Балерина». Під час споглядання дітьми картини, вчитель може дати їм прослухати «Танець маленьких лебедів» П. Чайковського. Це дозволить їм уявно повернутися до краси чарівного лебединого озера, пережитих почуттів перетворення лебедя у принцесу.

Саме такі поєднання сприяють формуванню естетичних якостей учнів, розвивають творчу уяву.

На уроках мистецтва школярі вивчають різні за змістом і характером твори. При цьому дуже важливо, щоб учителі використовували метод зіставлення та порівняння, навчали дітей відрізняти красиве від потворного, змістовне від безглузлого. Це сприяє вихованню в них високого художнього смаку, формуванню моральних та естетичних якостей молодших школярів.

Надзвичайно важливо не лише викликати в учнів позитивні емоції під час переживання образного змісту твору, але й навчити їх керувались високими почуттями у своєму житті. Адже міра розвитку естетичного почуття впливає на характер суспільної діяльності людини, зумовлює ступінь її тяжіння до прекрасного, гармонії, досконалості у будь-якому виді діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Основи філософських знань: Філософія, логіка, етика, естетика, релігієзнавство: підручник / М. Горлач, В. Кремень, С. Ніколаєнко, М. Требін. Київ : Центр учбової літератури, 2008. 1028 с.
2. Сбітнєва О. Ф. Особливості естетичного виховання у молодшому шкільному віці. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2013. № 18(2). С. 174–180.
3. Федорова М. А. Особливості формування естетичних почуттів у дітей молодшого шкільного віку. *Нові технології навчання. Науково-методичний збірник Інституту інноваційних технологій і змісту освіти Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України, Академії міжнародного співробітництва з креативної педагогіки*. Київ-Вінниця, 2011. Вип. 67. Частина I. С. 158–162.
4. Чернявська М. В. Зміст естетичного виховання молодших школярів засобами образотворчого мистецтва як наукова проблема (друга половина ХХ століття). *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи : збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Харків, 2011. Вип. 36. С. 175–180.

УДК 378.018.43.091-057.21:793.33]:004

В. А. СИЗОНЕНКО, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ В ДИСТАНЦІЙНОМУ РЕЖИМІ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

В статті розглядається актуальне питання дистанційного навчання при вивченні дисципліни «Теорія та методика сучасного бального танцю», яка входить в систему професійної підготовки майбутніх фахівців з хореографії. Визначаються переваги та недоліки використання електронних навчальних курсів в процесі вивчення хореографічних дисциплін та, власне, бального танцю. Спираючись на досвід, наведені освітні платформи та програмні засоби для проведення занять у відеорежимі.

Ключові слова: дистанційна освіта, електронний навчальний курс, майбутні фахівці з хореографії, студент-хореограф, методи дистанційного навчання, бальний танець, хореографічно-педагогічна освіта, хореографічна дисципліна.

На сьогоднішній день, в зв'язку з переходом всіх навчальних закладів України в стан карантину, навчання автоматично стало дистанційним. Оскільки в нашій державі дистанційне навчання перебуває на стадії розробки та введення в навчальний процес, не всі освітяни на момент оголошення карантину перебували в стані готовності до повного переходу на електронне навчання.

Так як на мистецьких спеціальностях навчання орієнтоване на практичні заняття, процес введення електронного навчання дещо уповільнюється в порівнянні з іншими спеціальностями. Але ситуація з карантинном сприяла пришвидшенню впровадження нових актуальних форм і методів викладання різних видів мистецтва, які можна застосовувати дистанційно (інформаційно-довідкові мультимедійні джерела, електронні підручники та посібники, навчально-методичні програмні засоби) [1, с. 126].

Розробка теоретичних основ освітньої інноватики висвітлена у працях І. Беха, Л. Даниленка, В. Сластьоніна, Н. Федорової та інших. Проблему впровадження дистанційного навчання в систему освіти вивчали такі науковці, як В. С. Жуковський, М. З. Згуровський, В. Г. Кремень та ін. Питання проектування інноваційних педагогічних систем, процесів та технологій описані в працях П. Балабанова, В. Безрукової, В. Беспалька, М. Кларіна, О. Коберника, В. Киричука, В. Стрельнікова та інших.

На жаль, дані дослідження не повністю вирішують питання, пов'язані з організацією дистанційного навчального процесу майбутніх фахівців з хореографії.

Як зазначає Триндаде А. Р., дистанційне навчання (Distance Learning, Distance Education) – це така форма організації освітнього процесу, основою якої є самостійна робота людини, яка навчається. Це дає змогу навчатися у зручний для людини час та у віддаленому від викладача місці (тому дистанційне).

Іншими словами, дистанційне навчання передбачає таку організацію навчального процесу, коли студент навчається самостійно за розробленою викладачем програмою і віддалений від нього у просторі чи в часі, однак може вести діалог з ним за допомогою засобів телекомунікації [4, с. 6].

Навчання з переважною самостійною роботою відоме давно. В Україні воно називалося «заочним», в країнах Заходу – «дистанційним» (The Distance Education and Training Council) [3].

Основними формами навчання та контролю знань традиційної освіти є лекції, семінари, лабораторні заняття, контрольні роботи, іспити та ін.

Лекції у дистанційному навчанні не передбачають безпосереднього спілкування з викладачем. Для одержання теоретичного матеріалу використовується зв'язок засобами Internet-мережі

Надважливе використання новітніх інформаційних технологій (гіпертексту, мультимедіа, віртуальної реальності, Інтернет-технологій) при викладанні хореографічних дисциплін, оскільки це робить лекції виразними й унаочненими, що допомагає студентам-хореографам краще засвоїти матеріал.

Лабораторні роботи призначені для практичного засвоєння матеріалу. Консультації у дистанційному навчанні є однією з форм керування роботою студентів і надання їм допомоги в самостійному вивченні дисципліни.

Істотно спрощується проведення лабораторного практикуму та консультацій за рахунок використання освітніх платформ для дистанційного навчання, таких як Moodle, Classroom, засобів відеозв'язку – Viber, Skype (для індивідуальних занять), Zoom (для колективної лабораторної роботи).

Контроль – це перевірка результатів теоретичного і практичного засвоєння студентом навчального матеріалу. Для перевірки засвоєння теоретичного матеріалу студентами-хореографами у дистанційному навчанні виправдав себе тестовий контроль. Тести добре пристосовані для самоконтролю і дуже корисні для індивідуальних занять [4, с. 8].

Практичні знання перевірити лише тестами або написанням есе в хореографічній освіті неприпустимо, тому при вивченні практичного матеріалу гарно зарекомендували себе засоби відеозв'язку – Viber, Skype, Zoom, Google Meet.

Спираючись на думку Прибилової В. М., переваги дистанційної освіти, які не властиві традиційній, звичайно, присутні, зокрема і при вивченні дисципліни «Теорія та методика сучасного бального танцю», наприклад:

– дистанційна освіта формує глобальний (національний, регіональний, міський, локальний), принципово новий освітній простір;

– є можливість займатися в зручний для себе час у зручному місці й темпі, нерегламентований відрізок часу для освоєння дисципліни;

– спілкування через мережу Internet один з одним і з викладачами;

– сконцентроване подання навчальної інформації та вільний доступ до неї підвищує ефективність засвоєння матеріалу;

– при дистанційному навчанні у кожного студента є можливість витратити більше зусиль і часу на складні та важливі для нього теми;

– використання в освітньому процесі новітніх досягнень інформаційних і телекомунікаційних технологій, що також дає змогу навчати роботі з ними;

– дистанційне навчання розширює та оновлює роль викладача, який повинен координувати навчальний процес, постійно вдосконалювати свої курси, підвищувати творчу активність і кваліфікацію;

– дистанційна освіта позитивно впливає на студента, збільшуючи його творчий та інтелектуальний потенціал за рахунок самоорганізації, прагнення до знань, самостійно приймати відповідальні рішення;

– навчаючись дистанційно, студенти-хореографи, правильно організувавши свою роботу, мають змогу переглянути відео відомих витворів хореографічного мистецтва, зокрема, бального, причому, не лише із списку запропонованих викладачем, а й обраних самостійно [2, с. 30].

Не менш важливими є проблеми та недоліки дистанційної форми власне хореографічної освіти в Україні, серед них:

– недостатній безпосередній контакт між викладачем та студентами, оскільки бальна хореографія передбачає фізичну присутність при вивченні основних рухів та варіацій;

– відсутність можливості негайного практичного застосування отриманих знань та навичок із наступним обговоренням виниклих питань з викладачем і роз'яснення

ситуації на конкретних прикладах, коли відеозв'язок не дає можливості контактувати зі студентом, як на очному занятті;

– студенти не завжди можуть забезпечити себе достатнім технічним обладнанням – мати комп'ютер та постійний вихід у Інтернет, особливо ті, що проживають в сільській місцевості;

– великовартісні прикладні комп'ютерні програми, необхідні для підтримки WEB-сайтів та інформаційних ресурсів, адміністрування процесів дистанційного навчання (наприклад, в Zoom безкоштовними є лише 40 хвилин відео конференції, а тривалість заняття – 80 хвилин);

– перерване навчання;

– соціальна ізоляція: навчальний заклад – це центр соціальної активності та взаємодії людини. Коли вони закриті, багато молоді втрачає соціальний контакт, який є важливим для їх навчання та розвитку;

– можливість хакерського вторгнення в електронну базу даних.

Проте, незважаючи на недоліки, технології дистанційного навчання є могутнім засобом пізнання і єдиним варіантом для навчання при сьогоденній ситуації в країні. Успішне вирішення деяких з означених проблем призведе до покращення дистанційного вивчення хореографічних дисциплін. Але, в зв'язку з практикоорієнтованістю професійної підготовки майбутніх фахівців з хореографії вирішення певних недоліків та проблем дистанційної освіти, на жаль, неможливе.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Медвідь Т. Дистанційні курси в системі фахової підготовки хореографів: доцільність і проблеми застосування. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Умань, 2018. №18. С. 124–133.
2. Прибилова В. М. Проблеми та переваги дистанційного навчання у вищих навчальних закладах України. *Проблеми сучасної освіти*. 2017. № 4. С. 27–36.
3. Проблеми впровадження дистанційної освіти в Україні : веб-сайт. URL: <http://edu.minfin.gov.ua/LearningProcess/RemoteEducation/Pages/> (дата звернення: 20.04.2021).
4. Триндаде А. Р. Информационные и коммуникационные технологии и развитие человеческих ресурсов. *Дистанционное образование*. 2000. № 2. С. 5–9.

Ю. В. СМАКОВСЬКИЙ, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ОРКЕСТРОВОМУ КЛАСІ

У тезах йдеться про особисте бачення викладачем специфіки викладення курсу «Оркестровий клас» у здобувачів спеціальності Середня освіта (Музичне мистецтво). Підкреслюється особливості цього предмету упродовж навчання здобувачів, а саме розвиток ансамблевих навичок, формування професійних якостей, розвиток музичних здібностей. Пропонується застосування активних методів навчання, а саме моделювання педагогічних ситуацій на практичних заняттях з оркестрового класу.

Ключові слова: оркестровий клас, ансамблеві навички, оркестрово-ансамблева підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва.

Система фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в оркестровому класі, що склалася у вітчизняних педагогічних і мистецьких закладах вищої освіти у ХХІ столітті, передбачає поєднання індивідуальної, групової і колективної форм роботи зі здобувачами. Ретроспективний аналіз навчальних програм з оркестрового класу показав, що формування у здобувачів основних ансамблевих навичок здійснювалося на заняттях оркестрового класу, в межах якого функціонували оркестри народних інструментів, ансамблі скрипалів, ансамблі та оркестри баяністів, духові оркестри тощо. Такі заняття проводились у колективній формі двічі на тиждень по 2 години, але передбачали й індивідуальну та групову форми роботи зі студентами, особливо з тими, для кого оркестровий інструмент є додатковим. Пізніше (у 1990-х – 2000-х рр.) перелік навчальних інструментальних колективів музично-педагогічних та мистецьких факультетів значно розширився, до його складу увійшли навчальні камерні та естрадно-симфонічні оркестри, ансамблі бандуристів, ансамблі гітаристів, диксиленди та різноманітні естрадно-інструментальні та народно-інструментальні ансамблі. Специфіку

та зміст підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в оркестровому класі висвітлено в науково-методичних працях викладачів-керівників студентських навчальних народно-інструментальних колективів вищих педагогічних і мистецьких закладів освіти.

Сучасні вимоги до вчителя музичного мистецтва наклали відбиток і на вектор підготовки здобувачів в оркестровому класі. Упродовж навчання в оркестровому класі відбувається систематичний розвиток ансамблевих навичок студентів засобом поетапного ускладнення навчальних завдань: вивчення більш складних оркестрових творів; засвоєння складних прийомів оркестрового виконавства (*glissando, staccato, spiccato, pizzicato* та ін.); вивчення оркестрових супроводів до вокальних, хорових та інструментальних творів; робота із солістами (вокалістами, інструменталістами) і хоровими колективами (ансамбль між солістами і оркестровим супроводом); дотримання точності темпу, ритму, динаміки й агогіки відповідно до диригентського жесту; робота в ансамблях без диригента тощо. Важливою складовою частиною оркестрово-ансамблевої підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є формування професійних якостей, необхідних для успішної діяльності в закладах освіти і культури. Складниками цього процесу є: розвиток музичних здібностей здобувачів (музичного слуху, чуття метро-ритму, музичного мислення, пам'яті, уваги, образної уяви, миттєвої реакції) у процесі роботи над оркестровими та ансамблевими творами різних стилів і жанрів; розширення сфери музично-історичних і художньо-естетичних знань і уявлень студентів; застосування музично-теоретичних знань та інструментально-виконавських умінь, набутих у класах спеціальних дисциплін; розвиток комунікативних умінь та навичок педагогічного спілкування; формування й розвиток специфічних навичок і прийомів оркестровоансамблевого виконавства; формування навичок управління музичним колективом. Варто зазначити, що для ефективності фахової підготовки студентів в оркестровому класі рекомендую застосовувати активні методи навчання, а саме моделювання педагогічних ситуацій. Участь студентів початкових курсів обмежується такими завданнями: моделювання діяльності учасників учнівського оркестру; створення нестандартних

педагогічних ситуацій; виконання навчальних завдань, поставлених диригентом-практикантом. Застосування методу педагогічного моделювання дає змогу синтезувати знання з різних фахових дисциплін у процесі вирішення музично-виконавських та музично-педагогічних завдань. Специфіка, зміст та методи фахової підготовки майбутніх учителів музики в навчальних інструментальних колективах зафіксовано в навчальній програмі з оркестрового класу освітнього рівня «бакалавр». Основними завданнями курсу «Оркестровий клас» є: 1) виховання в студентів професійних умінь і навичок гри в оркестрі; 2) управління оркестровим колективом на основі оволодіння методами роботи з оркестром, дидактичними принципами і знаннями психофізіології виконавства на оркестрових інструментах; 3) розвиток у студентів музичного слуху, музичної та емоційної пам'яті, музичного мислення, артистизму; 4) формування у студентів системи знань, умінь і навичок, які забезпечують змогу творчо здійснювати оркестрову роботу в закладах загальної середньої освіти (володіння інструментарієм народного оркестру; способи спілкування з оркестром; методи осягнення оркестрового твору та його інтерпретації; вибір і накопичення репертуару для роботи з дитячими оркестрами). На сьогоднішній день відбуваються зміни у відношенні до освітньої компоненти «Оркестровий клас». Позитивними, на наш погляд, є такі тенденції: 1) зумовленість змісту оркестрово-ансамблевої підготовки студентів у системі університетської освіти сучасними вимогами до цього виду музичного виконавства; 2) відповідність форм, методів і засобів навчання студентів в оркестровому та ансамблевому класах сучасному рівню розвитку педагогічної науки; 3) врахування специфіки музично-педагогічної та концертно-виконавської діяльності сучасного вчителя музичного мистецтва у плануванні репертуару та методів роботи з навчальними народно-інструментальними колективами. До негативних тенденцій зараховується: 1) недостатню орієнтацію оркестрово-ансамблевої підготовки студентів на розвиток у них актуальних для сьогодення професійно-особистісних якостей; 2) щорічну зміну учасників навчальних оркестрів; 3) недостатню кількість аудиторних годин для повноцінного засвоєння студентами складного оркестрового репертуару; 4) різний рівень

доуніверситетської інструментальної підготовки студентів;
5) необхідність самостійного аранжування (перекладення, обробки) викладачем навчального репертуару відповідно до виконавського складу студентського оркестру (ансамблю) певного навчального року.

Шляхи усунення означених недоліків фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва потребують окремого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пляченко Т.М. Методика роботи з музично-інструментальними колективами : навч.-метод. посібник. Кіровоград : «Імекс-ЛТД», 2009. 232 с.
2. Смаковський Ю.В. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах колективного музикування в оркестровому класі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи.* 2019. № 72, т. 2. С. 167–170.
3. Федоришин В.І. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2006. 201 с.

УДК 378.091-057.21:793.3

Ю. П. ТАРАНЕНКО, кандидатка педагогічних наук, старша викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

А. М. ПАНЬКОВА, здобувачка 1 курсу другого рівня вищої освіти Бердянського державного педагогічного університету

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ»

У статті акцентовано увагу на художньо-творчому розвитку студентів-хореографів та розглянуто подану проблему в площині психологічної, педагогічної та мистецтвознавчої літератури. Авторки висвітлюють особливості

проведення експериментального дослідження (констатувального та формувального етапів) у Бердянському державному педагогічному університеті. Зазначають, що впровадження розроблених креативних вправ у дисципліну «Теорія і методика сучасного сценічного танцю» покращило показники розвитку художньо-творчих здібностей студентів-хореографів.

Ключові слова: підготовка майбутніх студентів-хореографів, художньо-творчі здібності, розвиток творчості, креативні вправи.

Сучасний стан суспільного розвитку, динамічні зміни в усіх сферах людської діяльності зумовлюють зростання потреби у формуванні художньо-творчої особистості, здатної до створення та засвоєння інновацій у будь-якій галузі. Реалізацію цього важливого завдання покладено, насамперед, на систему освіти, адже саме проблема розвитку художньо-творчої особистості є однією з центральних у педагогіці.

Зокрема, важлива роль у розвитку художньої, творчої та висококультурної особистості, підвищенні її морального та художнього рівня належить хореографічному мистецтву, яке в умовах сьогодення набуло статусу соціально-педагогічного чинника, засобу формування нової людини, її високої моральної та естетичної культури. Наукою доведено, що тільки під час активної діяльності, зокрема музично-рухової та хореографічної, розкриваються природні задатки молоді, а на думку зарубіжних авторів потенціал танцю для становлення особистості безмежний [3].

Аналіз наукових джерел переконує, що проблематика формування й розвитку художньо-творчої особистості є багатоаспектною й вимагає міждисциплінарного дослідження. Значна кількість наукових праць вітчизняних і зарубіжних авторів присвячена дослідженню творчого процесу, загальних проблем розвитку та вихованню художньо-творчої особистості в різних видах діяльності. Так, психологічні основи розвитку художньо-творчої особистості вивчали Д. Богоявленська, Л. Виготський, П. Гальперін, Д. Ельконін, В. Крутецький, Г. Костюк, С. Рубінштейн, Н. Тализіна та ін. Педагогічний аспект зазначеної проблеми досліджували В. Андрєєв, Л. Аристова, Ю. Бабанський, М. Данилов, Д. Джола, І. Лернер, Л. Мамот,

В. Паламарчук, О. Савченко, М. Скаткин, Т. Шамова, Г. Шевченко та інші.

Питанню розвитку творчості студентів-хореографів приділяли увагу Л. Андрощук, С. Забрєдовський, С. Куценко, О. Мартиненко, Ю. Тараненко, Т. Сердюк, О. Шабаліна, Ю. Шмакова, М. Юр'єва та інші. На думку вчених, основою розвитку творчої особистості майбутнього фахівця в сфері хореографічного мистецтва є розвинута фантазія, креативність мислення, запас танцювальних рухів, відсутність сором'язливості, закомплексованості.

Мета дослідження – висвітлення особливостей процесу розвитку художньо-творчих здібностей студентів-хореографів під час вивчення дисципліни «Теорія і методика сучасного сценічного танцю».

У межах нашого дослідження актуальності набуває розвиток сучасної танцювальної культури як простору для самореалізації та творчого розвитку учнівської та студентської молоді. Художньо-творчі здібності є одним з компонентів загальної структури особистості, саме вони сприяють розвитку особистості дитини в цілому. Художньо-творчі здібності у студентів-хореографів, як і інші їх якості, розвиваються завдяки природній основі, умовам життя і виховання, власній активності в процесі діяльності творчого характеру. Так, дослідниками розглядалися питання розвитку творчих здібностей здобувачів вищої освіти у процесі мовленнєвої діяльності (О. Глушко, М. Явоненко та інші), зображувальної діяльності (С. Діденко, В. Кардашов), хореографічної (танцювальної) діяльності (Р. Акбарова, С. Акішев, В. Богута, О. Горшкова, О. Мартиненко, О. Поклад, А. Шевчук) та ін. [2, с. 112].

На основі аналізу психолого-педагогічної літератури ми визначили складові художньо-творчих здібностей студентів-хореографів до яких віднесли: художньо-естетичну складову, танцювально-виконавську складову та творчо-діяльнісну складову [1]. На основі складових художньо-творчих здібностей нами було розроблено серію вправ для виявлення рівня розвитку художньо-творчих здібностей студентів-хореографів

Бердянського державного педагогічного університету спеціальності 024 Хореографія.

Констатувальний етап експериментального дослідження проведено на початку вивчення дисципліни «Теорія і методика сучасного сценічного танцю». Розроблені нами вправи передбачали роботу з «не зручним» предметом, імпровізацію та взаємодію в команді, вправи на розвиток рухового досвіду, на обмеження простору й вміння пристосовуватися до незвичних ситуацій, вправи на фантазію та на прояв емоцій та інші.

Проведені вправи виконані здобувачами II курсу I рівня вищої освіти з різними результатами: дехто впорався добре, комусь це вдалося краще, а дехто не зміг зорієнтуватися у незвичних умовах тощо. По закінченні констатувального етапу експериментального дослідження нами було виявлено перевагу середнього рівня розвитку художньо-творчих здібностей студентів-хореографів.

Таким чином, визначивши перевагу середнього показника розвитку художньо-творчих здібностей здобувачів вищої освіти засобами сучасного танцю, ми спрямували свій подальший експеримент у площину їх розвитку, впроваджуючи креативні вправи в освітній процес з навчальної дисципліни «Теорія і методика сучасного сценічного танцю».

Перш за все нами було розроблено та адаптовано креативні вправи, які можна впроваджувати у різні практичні заняття з курсу «Теорія і методика сучасного сценічного танцю». Наприклад, вправи на імпровізацію та вміння працювати з «незручним» предметом передбачали розвиток вміння імпровізувати у танцювальній залі з запаленою свічкою так, щоб вона не згасла, імпровізувати тільки по діагоналі, додаючи рівні, та проходити перешкоди у вигляді повітряних кульок.

Вправи на командну роботу та взаємодію склалися з того, що здобувачі вищої освіти за допомогою ниток були пов'язані між собою та розміщувалися в хаотичному напрямку, без слів, колективно відтворювали запропоновану геометричну фігуру, наприклад, коло, лінію, дві лінії, діагональ, прямокутник тощо. Наступні вправи спрямовувалися у площину розвитку рухового

досвіду, тобто заздалегідь вивчену танцювальну комбінацію студенти-хореографи мали трансформувати, застосовуючи предмет (м'яч, гімнастична палиця та ін.).

Вправа на обмеження простору і вміння знаходити рішення у незвичних ситуаціях впроваджувалася наступним чином: перед студентами були розкладені аркуші паперу формату А4 попереду, позаду, зліва та справа, їх завдання – розмістити своє тіло, не виходячи за ці аркуші, та імпровізаційними рухами переходити по ним; вправа була ускладнена тим, що кількість аркушів зменшувалася з кожним разом, поки студент знаходився в творчому пошуку і не опинявся лише на одному аркуші.

У вправі на розвиток фантазії здобувачі вищої освіти із заплющеними очима малювали на аркуші будь-яку фігуру, а потім, відкривши очі, пластично відтворювали її (завдання були ускладнені тим, що, після того, як студенти намалювали фігури, вони повинні були обмінятися аркушами та відтворити малюнок товариша).

Із захопленням студенти-хореографи виконували вправу на прояв емоцій, під час якої рухалися у чотирьох різних локаціях, де в кожній наступній мали можливість зобразити певний стан мовою тіла. Завдання були ускладнені тим, що до кожного студента ставили пару для контактної імпровізації, тобто вони мали взаємодіяти, передаючи різні настрої.

Рефлексія творчої діяльності майбутніми фахівцями відбувалася після виконання кожного завдання і вправи, що сприяло аналізу творчо-професійного «Я» та забезпечувало мотивацію до подальшого самовдосконалення та саморозвитку.

Апробовані нами на практиці творчі завдання сприяли розвитку та підвищенню показників художньо-творчих здібностей (здатність до виявлення та постановки проблеми, здатність до генерування великої кількості ідей, здатність до продукування різноманітних ідей (гнучкість), здатність нестандартного реагування на подразники (оригінальність), здатність до вдосконалення об'єкта, здатність вирішувати проблеми) студентів-хореографів у процесі вивчення дисципліни «Теорія і методика сучасного сценічного танцю».

Перспективи подальших пошуків вбачаємо в розробці програми роботи творчої лабораторії здобувачів вищої освіти з розвитку художньо-творчих здібностей та її відкриття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваль Л. В., Тараненко Ю. П. Мистецько-педагогічний феномен підготовки майбутніх учителів хореографії : монографія. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2018. 249 с.
2. Отич О. М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти : монографія / за наук. ред. І. А. Зязюна. Чернівці : Зелена Буковина, 2009. 752 с.
3. Dance on its own terms: histories and methodologies ; edited by Melanie Balesand Karen Eliot / New-York : Oxford University press, 2013. 448 p.

УДК 37.091.398:]:[781.62:793

М. В. ТКАЧЕНКО, викладачка хореографічного відділення Полтавської міської школи мистецтв «Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко, аспірантка Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

РИТМІКА ЯК СКЛАДНИК ДИСЦИПЛІН ХОРЕОГРАФІЧНОГО ЦИКЛУ В ШКОЛАХ МИСТЕЦТВ

Визначено місце і роль «Ритміки» як дисципліни хореографічного циклу у школах мистецтв для розвитку творчої особистості дитини; розкрито мету дисципліни, зміст та її основні завдання.

Ключові слова: заклади початкової мистецької освіти, школа мистецтв, дисципліни хореографічного циклу, ритміка, ритм, рухова діяльність, музично-ритмічна вправа, музична імпровізація.

Всебічний розвиток дитини засобами музично-хореографічного мистецтва відіграє важливу роль у розвитку творчої та гармонійної особистості дитини. Саме цю функцію і відіграють заклади початкової мистецької освіти – школи мистецтв, де є можливість поєднувати різні види діяльності для розвитку здібностей дитини до творчості.

Восьмирічний термін навчання у школах мистецтв забезпечує ґрунтовну підготовку учнів, як теоретичного, так і практичного рівнів. Комплексний характер вивчення мистецьких дисциплін забезпечує всебічний розвиток, мотивує дітей до креативності та вдосконалення майстерності, рівень якої підвищується з кожним роком. Хореографічна підготовка у мистецьких школах включає профільні дисципліни (для хореографічного відділення) та «Ритміка» для суміжних відділень. «Ритміка» викладається 3–4 роки і закінчується іспитом.

Питання музично-ритмічного виховання висвітлені у працях Е. Абдуліної, Т. Благової, Л. Бондаренко, Н. Ветлугіної, О. Мартиненко, Е. Печерської, С. Разона, С. Рудневої та ін.

На сьогодні існують різні підходи щодо визначення категорії «ритміка», що цілком зумовлюються сферою її застосування. В теорії і практиці хореографічного навчання найбільш узагальненим є тлумачення ритміки як музично-педагогічної дисципліни, в основі якої закладено ідеї видатного швейцарського музиканта-педагога, композитора, піаніста і диригента, професора Женевської консерваторії Еміля Жака-Далькроза (1865–1950 рр.), що одержали широке поширення на початку ХХ ст. Сутність цієї систему полягає в органічному взаємозв'язку музики і руху, розвитку музичного слуху за допомогою виразного руху, що в цілому забезпечує виховання естетично досконалої й гармонійно розвиненої особистості [1, с. 22].

Ритміка відіграє важливу роль у фізичному і музичному розвитку дітей. Основу ритміки складають ритм і музично-ритмічні рухи. Ритм можна назвати біометричною основою роботи організму, у той час як музично-ритмічні рухи являють собою засіб впливу та розвитку емоційної, фізичної та психомоторної сфери організму. Відчуття ритму підвищує життєвий тонус, покращує мобільність, орієнтування у просторі та є основою для розвитку інших видів діяльності дітей.

Заняття танцями з дитячого віку дарують дитині радість руху, спілкування, збагачують її внутрішній світ і допомагають пізнати себе. Тільки під час активної діяльності, зокрема музично-рухової та хореографічної, розвиваються задатки,

обдаровання дітей [3, с. 9]. Саме в цьому віці формуються таланти до певних видів мистецтв, і до хореографії зокрема. Діти цього віку відкриті до навколишнього світу, тому їхнє сприймання краси рухів закладає основу подальшого естетичного виховання та художньої освіти.

Основною метою занять з ритміки є формування елементарної основи хореографічної культури, домірну віковій хореографічну компетенції; сприяти формуванню всебічно розвиненої дитини, розвивати музичність і почуття ритму; виявлення творчих здібностей і розвиток індивідуальних якостей дитини засобами музики і ритмічних рухів.

Види діяльності на уроках ритміки включають: виконання основних рухів (різних видів ходьби, бігу, стрибків) під музичний супровід у різних напрямках з акцентом на певний рахунок (плескання); вправи ритмічної гімнастики, переважно загальнорозвиваючі; вправи партерної гімнастики; музично-ритмічні вправи та ігри; танцювальні комбінації, що включають хореографічні рухи; музична імпровізація.

Дитяча хореографія – це вивчення основних засобів виразності (рухи і пози, пластика і міміка, ритм), які пов'язані з емоційними враженнями маленької людини від навколишнього світу. Дитячий танець починається з ритміки, де вивчення танцю починається з найпростіших рухів, це урок з елементами гри, але в цій грі дитина вчиться тим речам, які дуже знадобляться їй в житті (виражати свої емоції та переживання, дружити, допомагати тощо).

Значимість вираження емоційного стану через рух полягає в тому, що саме таким чином здійснюється знайомство з власними емоціями, їх прийняття, а також розвиток психологічної здатності переживати власні почуття і приймати їх в інших, співпереживати.

На успішність вирішення поставленої задачі великий вплив має вміння слухати, аналізувати і розуміти музичний твір, що сприяє виявленню більш яскравого і творчого образу в танці. Навички музичного сприйняття допомагають простежувати становлення музичного образу, його характер і чуйно відтворювати ритмічний малюнок.

Мистецтво танцю не може існувати без музичного супроводу. Тому успіх викладання хореографії залежить від якості тандема педагога-хореографа та концертмейстера. Успішність дітей на цій творчій ниві багато в чому залежить від того, наскільки грамотно, виразно та емоційно концертмейстер супроводжує навчальний процес, допомагаючи дітям відчувати музику і відобразити її в танцювальній пластиці. Ясне фразування, яскраві динамічні контрасти сприяють більш точному розумінню вихованцями музичного матеріалу, що сприяє результативності занять. Забезпечення емоційного розвантаження учнів, виховання культури емоцій, зміцнення м'язового корсету засобами танцю, збільшення фізичного навантаження та рухової активності повинно розглядатися як засіб формування здорового способу життя, а також як інструмент у формуванні таких специфічних видів пам'яті, як моторна, слухова та образна. Вивчення хореографії допомагає розвинути ті сторони особистісного потенціалу учня, на які зміст інших предметів має обмежений вплив: уяву, активне творче мислення, здатність розглядати явища життя з різних позицій [2].

У процесі занять діти також навчаються правильно сприймати і відчувати музику. Танцювальні рухи сприяють розвитку фантазії дітей і здібності до імпровізації. Заняття танцями допомагають найбільш яскраво розкрити характер та індивідуальність дитини, а також розвинути такі якості як цілеспрямованість, організованість та працелюбність. Завдяки тому, що заняття проходять в групі, діти стають більш розкутими, відкритими і товариськими.

Основними завданнями дисципліни «ритміка» є навчально-виховні: формування навичок орієнтування у просторі; розвиток відчуття ритму, музичного сприйняття, чіткості та спритності рухів; розвиток координації, пам'яті, виразності рухів та творчих здібностей; розвиток зорової і слухової уваги, уяви; розвиток виразної пластики, міміки; та загальнооздоровчі: загартування та зміцнення здоров'я; всебічний психічний і фізичний розвиток.

Отже, на уроках «Ритміки» у школах мистецтв здійснюється виховання на навчання дітей засобами хореографічного мистецтва, що в свою чергу сприяє творчому та

гармонійному розвитку учнів. Уроки дарують дітям справжню радість, розвивають відчуття ритму, чіткості та спритності рухів, координації, пам'яті, зорової і слухової уваги, виразної пластики та міміки. Накопичення теоретичних знань та практичних умінь дозволяє учням вільно використовувати імпровізацію, слухаючи музику, що розвиває їх уяву та фантазію, формує здатність до самовираження у творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Освітологічний дискурс*. 2014. № 4. С. 22–33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/osdys_2014_4_5 (дата звернення: 11.05.2021).
2. Вацеба М. І. Вплив хореографічного мистецтва на всебічний та гармонійний розвиток учнів початкових класів: *26 Всеукр. практ.-пізнав. інтернет-конференція* : веб-сайт. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/56-dvadtsyat-shosta-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/679-vpliv-khoreografichnogo-mistetstva-na-vsebichnij-ta-garmonijnij-rozvitok-uchniv-pochatkovikh-klasiv> (дата звернення: 15.05.2021).
3. Шевчук А. С. Дитяча хореографія : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.

УДК 37.018.4.091.398:793.3

Х. ФІЛІМОНОВА, керівник ансамблю естрадного танцю «Алегро» підліткового клубу «Сучасник» (м. Бердянськ)

УПРОВАДЖЕННЯ ЗМІШАНОЇ СИСТЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ В ТАНЦЮВАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ

Розглянуто питання актуальності впровадження змішаної системи навчання в танцювальній діяльності. Висвітлено поняття «дистанційне навчання», його основні переваги. Зроблено висновки щодо ефективності роботи дистанційної форми навчання на прикладі ансамблю естрадного танцю «Алегро».

Ключові слова: танцювальна діяльність, змішане навчання, дистанційне навчання, онлайн навчання, танцювальна імпровізація.

У зв'язку із запровадженням карантинних заходів у всіх (незалежно від рівня і підпорядкування) закладах освіти України постала нагальна проблема стосовно конструктивної організації продуктивного освітнього процесу в дистанційному режимі [1].

Педагоги змушені були шукати нові форми та методи викладання робочого матеріалу, які повинні бути не тільки якісні та доступні для сприйняття, але й результативні.

Дистанційне навчання – це форма навчання з використанням комп'ютерних і телекомунікаційних технологій, які забезпечують інтерактивну взаємодію викладачів та студентів на різних етапах навчання і самостійну роботу з матеріалами інформаційної мережі [2].

Дистанційне навчання передбачає такі форми як online та offline тобто, під час заняття online – синхронне відтворення рухів, комбінацій, одночасно учні та вчитель, offline – попереднє надання хореографом інформації [3].

З початком впровадження дистанційного навчання в Україні хореографами було створено багато цікавих онлайн-занять з хореографічної освіти, найбільш оптимальною є партерна гімнастика. С. Шалапа у своєму підручнику «Теорія і методика викладання спортивного танцю» зазначає, що «партерна гімнастика формує правильну поставу, виворітність ніг, танцювальний крок, гнучкість та еластичність. Вона сприяє формуванню, як загальної, так і спеціальної фізичної підготовки» [4].

Впроваджуючи партерну гімнастику у дистанційній формі навчання, хореографи переважно керуються такими принципами: усвідомлення активності (осмислене ставлення до вправ та можливість опанування їх у короткі строки), послідовності (від простого до складного), активності (виховання в учнів активності та наполегливості у досягненні поставленої мети), доступності (подання матеріалу, який може опанувати уся група), міцності (необхідність постійної праці, формування рухових навичок відбувається на основі здійснення багатьох спроб виконання одного и того ж руху найбільш вдалого за формою та виконанням). Усі ці принципи тісно пов'язані між собою та доповнюють один одного [5, с. 55–57].

Змішані методи навчання дають змогу дітям доступу до нетрадиційних джерел інформації, підвищують ефективність самостійної роботи, дають широкі можливості для розвитку творчості та знаходження і закріплення вже отриманих знань та умінь, учні починають реалізовувати свій потенціал, і розкриваються зовсім з іншої сторони.

Проблему «змішаного навчання» вивчали такі українські вчені як, О. М. Спіріна, Ю. В. Триус, В. М. Кухаренко, А. М. Стрюк, Н. В. Рашевська та зарубіжні Д. Тракслер, Ч. Грем, В. Вудфілд, Д. Харісон, Л. Ларсен, К. Хенрі, Л. Харвенсок та ін.

Першими надали визначення терміну «змішане навчання» – С. Бонк та С. Грем у 2006 році у книзі «Довідник змішаного навчання».

За визначенням – С. Бонк та С. Грем у 2006 році змішане навчання (англ. blended learning) – це різновид гібридної методики, коли відбувається поєднання он-лайн навчання, традиційного та самостійного навчання. Мається на увазі не просто використання сучасних інтерактивних технологій на додаток до традиційних, а якісно новий підхід до навчання, що трансформує, а іноді і «перевертає» клас (англ. flipped classroom) [6].

Отже, можна вивести основні напрями змішаного навчання: 1) що маємо на меті? 2) що хочемо отримати? 3) що потрібно для цього робити?

Розглянемо більше детально переваги та недоліки змішаного навчання.

З річного досвіду роботи за системою змішаного навчання в ансамблі естрадного танцю «Алегро», підліткового клубу «Сучасник», м. Бердянська можна виділити такі основні переваги онлайн навчання – виконання вправ або танцювальних комбінацій у зручний час, змога самостійно творчо розвиватись, відпрацювання того, чи іншого елемента, пошуки нового. Наприклад, виконання челенжів від колективу або учасників колективу один до одного, вивчення теоретичного матеріалу з хореографії, можливість спробувати себе у ролі постановника. Необхідно зазначити, що багато дітей завдяки самостійній роботі розкриваються з іншої сторони, стають більш активними та впевненими у собі.

Ми впроваджували різні методи роботи в зміст хореографічних занять. Так, наприклад, завдання «Мій пошук» передбачало, що дитина, знаходячись у великій кімнаті із закритими очима, має виконати завдання, імпровізуючи стосовно відтворення рухів під різний ритм, характер та емоційний стан музичного супроводу, додаючи роботу у різних рівнях.

Завдання «Чарівний предмет» – це імпровізаційна робота з предметом, віртуально передаючи іншому учаснику ансамбля, де послідовник повинен із останнього руху попередника, почати імпровізувати, як би продовжуючи імпровізацію. Другий варіант дитина просто імпровізує із будь-яким предметом на вибір.

Цікавим для дітей, є вправа «Хто найуважніший», яка передбачала попереднє вивчення танцювальної комбінації №1 та №2, а потім надання завдання станцювати те, чого не було в комбінації № 1 та те, чого не було в комбінації № 2.

Отже, можна зробити висновок, що змішана система навчання все більш набуває поширення в освітній та танцювальній діяльності, зокрема. Це процес збагачення художньо-творчої діяльності у ході ефективної реалізації взаємозв'язку традиційних та інноваційних методів роботи з дітьми. Завдяки впровадженню змішаного навчання в танцювальній діяльності, діти мають змогу діяти універсально, самостійно розвиватися як особистості, самореалізовуватися та розкривати свій творчий потенціал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тараненко Ю. П. Особливості застосування технологій дистанційного навчання у фаховій підготовці здобувачів вищої освіти спеціальності «Хореографія». *Організаційно-практичні засади розвитку цифрового освітнього простору закладу освіти*: зб. матер. Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., 5–6 травня 2020 р. / ред. кол.: Л. Л. Ляхоцька (голов. ред.), С. П. Касьян, С. В. Антошук (технічний редактор), М. І. Попазова (літературний редактор). Київ : ДЗВО «Ун-т менеджменту освіти», 2020. С. 131–134.
2. Що таке дистанційна освіта: як вона працює? : веб-сайт. URL : <http://www.vsemisto.info/osvita/2355-sho-take-vysha-osvita-jakvona-prazhuje> (дата звернення: 28.06.2021).
3. Любимова-Лисиця М. В. Дистанційне навчання – можливо і важливо. *Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва* : матеріали Міжнар. наук-практ. конф., 16–17 квіт. 2021 р. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 199.

4. Партерна гімнастика як засіб розвитку фізичних здібностей : веб-сайт. URL: <http://www.mon.gov.ua>. (дата звернення: 28.06.2021).
5. Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю : підручник у 2-х ч. Київ : НАКККиМ, 2017. Ч. 1. С. 55–57.
6. Bonk, C. J. The handbook of blended learning environments: Global perspectives, local designs. San Francisco : Jossey-Bass/Pfeiffer, 2006. P. 5.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

І Всеукраїнської науково-практичної конференції

МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

3–4 червня 2021 року

Упорядник – *М. М. Погребняк*

Комп'ютерна верстка – *Т. В. Хілінська*

Відповідальна за випуск – *М. М. Погребняк*

В оформленні обкладинки використано
фоторепродукцію «Екстаз» Народного художника України
Володимира Колесникова

Підписано до друку: 30.06.2021 р.

Формат: 60x84/24. Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 13,3. Замовлення № 3129.

Наклад 100 прим.

Видавництво «Сімон»

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів
видавничої продукції

серія ПЛ №17 від 23.03.2004 р.

36011, м. Полтава, вул. Стрітенська 37

www.simon.com.ua

E-mail: simon@simon.com.ua

(0532) 50-24-01, (05322) 2-76-95

факс (05322) 7-05-87

ISBN 978-617-7803-17-0



9 786177 803170