

**Міністерство освіти та науки України
Міністерство культури України
Національна хореографічна спілка України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Кафедра хореографії**

МАТЕРІАЛИ

I Міжнародної науково-практичної конференції

**ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА І ОСВІТА: ПРОБЛЕМИ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

30 квітня – 1 травня

Київ 2019

УДК 378.011.3-051:792.8

Хореографічна культура і освіта : проблеми та перспективи : Зб. матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції , Київ 30 квітня – 1 травня 2019 р. – Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова , 2019 – 117 с.

Рекомендовано Вченою радою Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова (протокол № 3 від 20 листопада 2019 р.).

Збірник містить матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції «Хореографічна культура і освіта: проблеми та перспективи», проведеної кафедрою хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова за підтримки Національної хореографічної спілки України у рамках Міжнародного конкурсу «Веселкова Терпсихора» 30 квітня – 1 травня 2019 р. До збірника увійшли тези учасників конференції.

Редакційно колегія:

**Федоришин
Василь Ілліч**

Декан Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова, доктор педагогічних наук, професор

**Вантух Мирослав
Михайлович**

Герой України, Народний артист України, академік Національної академії мистецтв України, професор, завідувач кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова, голова Національної хореографічної спілки України

**Козинко
Лілія Леонідівна**

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

**Білошкурський
Володимир Степанович**

Заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

**Захарчук
Ольга Євгенівна**

Старший лаборант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1. Методологічні засади мистецької та хореографічної освіти

Бублієнко В. В., Паньків Л. І. ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА	6
Гандзюк Ю. О., Глазунова І. К. ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПРОЦЕСУ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ НАВИЧОК ШКОЛЯРІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ НА ОСНОВІ ВИВЧЕННЯ ТАНЦІВ НАРОДІВ СВІТУ	9
Герич Р. В., Козинко Л. Л. РОЗВИТОК ВИТРИВАЛОСТІ У ХЛОПЦІВ-ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ТЕХНІЧНИХ ВПРАВ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ	15
Єфременко К. Ю., Скопич А. В. ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ ДО ПРОФЕСІЙНОГО САМОРОЗВИТКУ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ	19
Єфременко О. Ю., Скопич А. В. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗАНЯТТЯХ	27
Кузьменко О. М., Піменова Л. О. ШЛЯХИ РЕГУЛЯЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ПІДЛІТКА ПІД ЧАС ТЕАТРАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВИСТАВ	33
Мартиненко В. С., Козинко Л. Л. ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НА ЗАНЯТТЯХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ	37
Марушка М. М. ІГРОВИЙ ПРИЙОМ ЯК ОСНОВНИЙ АСПЕКТ РИТМІЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ	40
Матюшина А. В., Піменова Л. О. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ В ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ТЕАТРАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВИСТАВ	45
Мельник О. П. ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ПРОФЕСІЙНО ЗНАЧУЩА ВЛАСТИВІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА	49

Могіліна М. І. (Грузія), Вантух М. М. РОЛЬ ХОРЕОГРАФІЇ У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ РИТМІКИ В ШКОЛАХ МИСТЕЦТВ	52
М'ялківська С. А. РОЛЬ ВИВЧЕННЯ PORT DE BRAS ДЛЯ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ- ХОРЕОГРАФІВ	55
Пен Лю (Китай) ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ	59
Підлужний В. І., Білошкурський В. С. СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ САМОРОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ	63
Піменова Л. О. ПРИНЦИПИ ТА ФОРМИ НАВЧАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ У ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ	67
Строгаль Т. Ю. КОРЕКЦІЯ ЕМОЦІЙНО-ПОВЕДІНКОВИХ РОЗЛАДІВ ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ	73
Тимофєєва Т. Г., Піменова Л. О. ХОРЕОГРАФІЯ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ	76
 СЕКЦІЯ 2. Перспективи розвитку світової та української хореографічної культури	
Антонов М. Р. РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОРМАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ НА ПРИКЛАДІ ПРОФЕСІЙНОГО ТРЕНАЖУ ВІРТУОЗНОЇ ТЕХНІКИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ СЬОГОДЕННЯ	81
Білошкурський В. С. НІНА УВАРОВА – БЕРЕГІНЯ ПОЛТАВСЬКОГО ТАНЦЮ	86
Верлан Л. Б. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ УЗБЕКИСТАНУ	90
Димиртиу Иван (Молдова) НАРОДНЬЙ ТАНЕЦ В МОЛДОВЕ	94
Козинко Л. Л. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ	96

Мерлянов М. В. ВЗАЄМОВПЛИВ ТА ВЗАЄМОЗБАГАЧЕННЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ	100
Пархоменко М. В., Козинко Л. Л. АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОФЕСІЙНОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ	104
Шалапа С. В. ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ХОРЕОГРАФІЧНИЙ МАТЕРІАЛ ЯК ПЕРСПЕКТИВА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	108
Ираклий Шапатава (Грузия), Соколова О. В. ГРУЗИНСКИЙ ТАНЕЦ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН НАЦИИ	113

СЕКЦІЯ 1.

Методологічні засади мистецької та хореографічної освіти

ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Бублієнко В. В. - магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Паньків Л. І. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

Розвиток сучасної мистецької освіти зумовлений багатьма чинниками та умовами функціонування суспільства, серед яких одним із найважливіших є її взаємозв'язок із культурою. Саме культура фокусує систему суспільних ціннісних орієнтацій, що становлять основу особистісного розвитку старшокласника, його гуманістичного ставлення до навколишнього світу й самого себе. Навчання учнів мистецтва, зокрема хореографії, сьогодні має спрямовуватись, передусім, на духовний розвиток шкільної молоді через пізнання, опанування і збереження кращих світових та національних культурних надбань людства, прийняття соціокультурних норм, традицій та їх подальший розвиток. Тому навчання танцю старшокласників ми розглядаємо в контексті формування їх хореографічної культури як важливої особистісної якості, що регулює духовно-ціннісні орієнтири життєдіяльності та осмисленість художнього пізнання та опанування мистецтва.

Мета статті – актуалізувати проблему формування хореографічної культури старшокласників та окреслити шляхи її вирішення в освітньому процесі.

Поняття культури (від лат. cultura – оброблення, вирощування, у педагогічному контексті – освіта, навчання, виховання) в сучасній науковій літературі має близько 500 визначень, що свідчить про його глибинність та багатогранність. У загальному розумінні культура охоплює сукупність практичних, матеріальних і духовних надбань суспільства, які відображають його історично досягнутий рівень розвитку і втілюються у результатах продуктивної діяльності людини, зокрема в галузі освіти та мистецької творчості (С. Гончаренко, Л. Левчук, Л. Масол, О. Рудницька та ін.). Водночас термін «культура» розглядається багатьма вченими (А. Козир, Г. Падалка,

Л. Паньків, О. Рудницька, П. Фриз, О. Щолокова та ін.) і в особистісному контексті, як характеристика освіченості окремої людини, її ерудованості, ввічливості, акуратності, витриманості, а також рівня оволодіння видами діяльності. Тож, культура, як явище соціального буття, характеризує найрізноманітніші феномени, центральною проблемою яких є розмаїття зв'язків людини з навколишнім світом. При цьому, культура існує не лише як суспільне явище поза окремою людиною, а й охоплює ті процеси і зміни, які відбуваються в ній самій. Адже, розвиваючи світ людської діяльності, людина створює і розвиває саму себе. Саме через культуру вона відкриває і перетворює світ та своє «Я», реалізує і розвиває власний духовний потенціал.

Стрижнем культури є мистецтво як «сфера художньої творчості» [1, с. 374], «одна з форм суспільної свідомості, вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів» [2, с. 668], «пізнання та перетворення світу через почуття та переживання» [5, с. 451]. Навчання учнів мистецтва не лише відкриває їм світ безмежної духовної культури людства, а й забезпечує пізнання себе в цьому світі, визначення орієнтирів особистісного саморозвитку та культурного зростання.

Серед мистецьких занять учнівської молоді чи не найбільш поширеним в наш час є навчання хореографії, як виду мистецтва, що в особливий спосіб реалізує відображення і сприйняття дійсності засобами танцю (руху і пластики). Загальновідомо, що танець – це вид мистецтва, в якому гармонійно поєднуються музика і пластика рухів. Мова рухів через свою наповненість загальнолюдським почуттям зрозуміла і доступна учням. Виконання танцю потребує максимальної виразності, краси й довершеності задля естетичного відчуття його впливу, а отже – потребує особливої культури виконавця - *хореографічної*.

Навчання учнів хореографії забезпечує широку мистецьку ерудованість, естетичне ставлення до мистецтва, художню творчість у виконанні танцю, а отже передбачає і культуру рухів, сценічної поведінки, що охоплює, на нашу думку, поняття «хореографічна культура». Хореографічна культура учня – це інтегроване особистісне утворення, що обумовлюється мистецькою ерудованістю, знаннями художніх тенденцій, пов'язаних із мистецтвом хореографії, а також особисті хореографічні вміння та виконавські навички тощо.

Формування хореографічної культури учнів є досить важливим аспектом їх навчання хореографії. Саме хореографічна культура, як складова частина загальної, художньої та особистісної культури учня, може формуватися тільки через процес виховання. Цей процес є досить складним, багатоступеневим, який інтегрує та охоплює становлення особистості учня, його духовності, особистісних якостей, що у невід'ємній єдності існують та впливають на результат його самотворення та самореалізації у сучасному світі.

Видається особливо важливим звернення до проблеми формування хореографічної культури учнів-старшокласників, оскільки в цей період життя (ранній юнацький) найбільш активно формується особистість, її внутрішній світ, ставлення до навколишньої дійсності і до самої себе. Тож, вкрай важливо залучати старшокласників до краси художнього світу мистецтва хореографії, плекати їх естетичні запити, формувати культуру особистості, що включає хореографічну культуру.

Хореографічна культура старшокласника є феноменом прояву його власного «Я» у вивченні та виконанні танцю через єдність цілей, мотивів, мистецьких знань, хореографічних умінь, навичок, здібностей, стосунків, об'єднаних у певну систему хореографічно-мистецьких цінностей. Тож, компонентами цього особистісного утворення вважаємо: *мотиваційний*, що охоплює художні інтереси особистості, прагнення вивчати мистецтво танцю; *інформаційний*, який відображає рівень мистецької ерудиції, знання теорії та історії танцю, національних та регіональних особливостей хореографії тощо; *діяльнісний* – визначається сформованістю хореографічних умінь та навичок, здатністю до створення яскравих хореографічних образів у виконанні танцю.

Тож, формуючи хореографічну культуру старшокласників, педагогу, передусім, необхідно постійно дбати, аби навчання танцю було учням цікавим, пробуджувало їх бажання вивчати історію танцю, характерні особливості його образу, виразність рухів тощо, тобто стимулювати позитивну мотивацію навчання хореографії, що є першочерговим складником хореографічної культури. Звісно, педагог при цьому має враховувати і запити, інтереси старшокласників, адже в цей період життя учневі так важливо, щоб його думка була почутою і сприйнятою.

Формування інформаційного компоненту хореографічної культури старшокласників має супроводжуватися наданням цікавої, емоційно насиченої інформації з мистецтва. Навчання танцю передбачає не лише технічне відпрацювання хореографічних рухів, а, насамперед, вивчення історії хореографії, особливостей національного характеру танців та відтворення їх у художніх образах. Важливим є залучення старшокласників до самостійного вивчення витоків становлення мистецтва танцю, регіональних особливостей хореографії, її різновидів, а також особливостей костюму, музичного акомпанементу та ін. Адже ґрунтовні мистецькі знання є важливою характеристикою інформаційного компоненту хореографічної культури.

Діяльнісний компонент хореографічної культури старшокласників виражається в здатності учнів до яскравого виконання танців, втілення у танцювальних рухах власних відчуттів та виразного відтворення художнього образу. Тому видається вкрай важливим залучати старшокласників на хореографічних заняттях до самостійної творчості, враховувати їх побажання у створенні хореографічного образу тощо.

Отже, формування хореографічної культури старшокласника, як одного з найважливіших складників його особистісної культури, зумовлюється специфікою хореографічної діяльності, спрямованої на формування особистості, здатної в майбутньому відтворювати і збагачувати культуру суспільства.

Висновок. Таким чином, у контексті сучасної культурологічної освітньої парадигми постає важлива проблема – формування хореографічної культури старшокласників. Її розв’язання вбачаємо у розробці методичних засобів спрямування хореографічних занять на формування світоглядних позицій старшокласників, визначення їх ціннісних орієнтацій, враховуючи при цьому як вікові особливості учнів (новоутворення), так і специфіку та структуру досліджуваного феномена.

Література:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укл. О. Єрошенко. – Донецьк : ТОВ «Глорія Трейд», 2012. – С. 374.

2. Малахов В. А. Мистецтво/ В. А. Малахов // Енциклопедія України : у 10 т./ ред. В. А. Смолій. – К. : Наукова думка, 2009. – Т. 6.- С. 668.

3. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: Навчальний посібник/ О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2006. – 360 с.

4. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини: дис. ... канд. мистецтвознавства / П. І. Фриз. – К. , 2007. – 181 с.

5. Шевнюк О.Л. Історія мистецтв : навч. посіб. / О.Л.Шевнюк. – Київ : Освіта України, 2015. – С. 451.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПРОЦЕСУ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ НАВИЧОК ШКОЛЯРІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ НА ОСНОВІ ВИВЧЕННЯ ТАНЦІВ НАРОДІВ СВІТУ

Гандзюк Ю. О. - магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Глазунова І. К. - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Під час занять з хореографії у школах естетичного виховання підлітки досконало знайомляться з хореографічним мистецтвом, оволодівають виразними засобами танцю, одержують певну танцювальну підготовку, розвивають свої танцювальні, психомоторні здібності, у них формується художній витончений

смак, почуття прекрасного, доброзичливості, виробляється правильна постава корпусу, підвищується культура поведінки, творча активність, почуття охайності, обов'язкової дисципліни, музичне мислення, народжуються патріотичні почуття, розвивається раціональність, уважність, пам'ять, кругозір, самостійність, сила волі, спритність, терпіння, почуття відстані, простору, часу тощо.

Дитина, що танцює, переживає неповторні хвилини, її радує краса, пластичність, точність рухів. У танцювальному мистецтві краса та ідеальність форми нерозривно пов'язані з красою внутрішнього змісту танцю. У цій єдності й міститься сила його виховного впливу.

Оволодівши необхідними вміннями та навичками, навчившись розуміти та осмислювати зміст танцю, діти по-новому, більш активно і свідомо починають ставитися до цього виду мистецтва. У результаті емоційного знайомства з хореографією формується художній смак підлітків, вони починають сприймати і розуміти прекрасне не тільки у мистецтві, а й в житті.

Актуальність теми. Займаючись хореографією особистість підлітка збагачується позитивними людськими якостями, збільшує свій багаж знань, стає інтелектуально розвинутою та вихованою особистістю.

Серед безлічі форм художнього виховання підростаючого покоління хореографія займає особливе місце. Вона, як жодне інше мистецтво, володіє величезними можливостями для повноцінного естетичного вдосконалення підлітка, для його гармонійного і фізичного розвитку. Це у свою чергу підтверджує, що у дитини гармонійно розвиватимуться творчі здібності, удосконалюючи дитячу творчість. Танець, будучи джерелом естетичних вражень дитини, формує її художнє «я».

Підліток мусить оцінювати загальну обстановку та швидко і самостійно вирішувати, що й коли йому потрібно робити. Це найкращий спосіб для розвитку самостійності та дійової рішучості в підлітків.

Хореографічна постановка за змістом і формою повинна відповідати віку дитини, викликати у неї зацікавленість, радість.

Мета статті визначає розгляд питання педагогічних умов процесу розвитку хореографічних навичок школярів підліткового віку на основі вивчення народно-сценічного танцю.

Педагогічні умови щодо розвитку хореографічних навичок – це цілеспрямовано створені чи використовувані обставини мистецького навчання, що забезпечують можливість досягнення його результативності [2].

Серед першочергових визначаємо такі педагогічні умови, як:

1. створення позитивної атмосфери навчання;
2. досягнення діалогових засад взаємодії учителя і учня в навчальному процесі;
3. забезпечення пріоритету практичної діяльності.

Дотримання першої умови орієнтує педагога на забезпечення такого характеру взаємодії на заняттях, при якому повністю виключаються в учнів

страх, побоювання за невдалі дії, скутість. На будь-яких заняттях не можна миритись із залякуванням учнів, їх приниженням, ображенням. Надто критичне ставлення до учня призводить до його художньо-творчої неспроможності. Якщо той, хто займається мистецькою діяльністю, буде невпевненим у власних можливостях, навряд чи процес навчання буде продуктивним. Страх сковує творчу ініціативу, не дає можливості розкритись художнім потенціям учня. Реалізація художньо-творчих задатків в умовах боязкості, відчуття психологічного дискомфорту виступає руйнівним фактором.

Забезпечення позитивної атмосфери на уроках мистецтва залежить від досягнення такого характеру спілкування, де учень буде впевненим до кінця, що його дії, художні спроби не стануть висміяними, а висловлювання з приводу мистецтва, навіть і невдалі, не будуть обернені проти нього. Повна і беззаперечна довіра до вчителя, до його мудрості і доброзичливості – запорука досягнення відкритого, зацікавленого ставлення учня до предмету мистецьких занять.

Одиницею хореографічної діяльності є заняття, урок. Чітке визначення мети з самого початку кожного заняття забезпечує ефективність його проведення, так само і як підведення підсумку: що і як зроблено. Слово педагога в цьому процесі відіграє велику виховну роль. Він роз'яснює, як виконати завдання, оцінює роботу своїх вихованців. Ознайомлюючи дітей з хореографічною термінологією, збагачує їх художньою інформацією про історію балету, види, жанри танцювального мистецтва тощо. Педагог конкретно формулює вказівки щодо хореографічних вправ, корегує процес їх виконання. Успіхи у навчальному процесі як усієї групи, так і окремої дитини вчитель може оцінювати, заохочуючи їх старанність («ми сьогодні добре попрацювали, конкретно зробили...»), («молодець, бачиш, руки вже слухаються тебе...»).

Практика навчання мистецтва нині вимагає докорінних змін у стилі спілкування між учителем і учнями. Навчальний процес в системі мистецької освіти можна визначити як певним чином організоване спілкування між тими, хто має високий рівень знань щодо мистецтва і тими, хто їх набуває. В результаті взаємодії тих, хто навчає і тих, хто навчається, відбувається пізнання, засвоєння і створення суспільно значущого мистецького досвіду. Від того, на яких засадах побудовано взаємодію, залежить успішність навчальної діяльності.

Професійність підходу до створення художньо-особистісного діалогу передбачає широке використання засобів міміки, жесту, педагогічної інтонації з метою розстановки необхідних навчальних акцентів. Свідома опора на навчальний діалог, використання техніки мистецько-особистісного спілкування несумісні із категоричністю. Педагог має уникати монологічного способу викладання, значно ширше застосовуючи вирази «можливо по-різному», ніж «тільки так». Педагогічний артистизм, мовленнєва культура – це саме ті складові професіоналізму учителя хореографії, що дозволяють йому успішно реалізовувати завдання діалогічної взаємодії з учнями, уникати їх суто

підпорядкованої, пасивної ролі, свідомо створювати і керувати розвитком навчальних ситуацій в процесі уроку таким чином, щоб учень проявляв ініціативу, відчував відповідальність за результати власного хореографічного розвитку [3].

Група розбивається на дрібні підгрупи, з кожної з яких за певним завданням педагога працює «викладач» з числа танцівників. Інші, які не стали «викладачами» стають «спостерігачами» для того, щоб пізніше зробити свій аналіз роботи «учні» та «викладачі».

Завдання «діалог» відбувається саме після уроку взаємного навчання, коли вчорашній «викладач» розповідає про труднощі процесу роботи з підлітками, ділиться педагогічними знахідками, власні успіхи, аналізує ступінь засвоєння даних ними навчальний матеріал. «Спостерігачі» в свою чергу висловлюють думку про прорахунки або успіхи своїх «колег» роблять аналіз подачі навчального матеріалу, про якість його показу і пояснення, дають свої поради, обмінюються досвідом.

Процеси навчання і виховання в танцювальному мистецтві взаємопов'язані, без наявності одного інший стає не можливим, або не повністю розкривається. Займаючись хореографічним мистецтвом особистість отримує велику кількість знань, які стосуються не тільки мистецтва, а й різних сфер життя – людина стає всебічно розвиненою. Хореографія виховує людину, робить її духовно багатого, прививає вміння правильно себе поводити в різних життєвих ситуаціях, бути впевненою в собі. Однією з вихідних умов забезпечення відкритості і цілісності хореографічної освітньої системи є реалізація в ній забезпечення пріоритету практичної діяльності [5].

Завдання «виконавська майстерність» коли учень не просто стає копією свого вчителя, а показує рух, прагнучи виконати його методично вірно. Тут отримані знання знаходять свою реалізацію, і ми наочно бачимо, як учень самостійно працює над правильним використанням своїх знань, зводячи їх з області теорії (знаю як) в область практичного застосування.

Не менш важливим є те, що учні повинні володіти навичками виконання, щоб зуміти цю комбінацію грамотно показати і донести до аудиторії, склавши її відповідно до навичками координації, музично і виразно.

Корисно кілька разів повторити комбінацію, поєднуючи повільний і швидкий темпи. Таким чином, ми даємо можливість підтягтися відстаючим, закріпити знання, відчути глибину і серйозність понять, виробити міцний навик музикальності при виконанні деяких рухів в швидкому темпі.

Зміна темпу – прийом, широко поширений на уроках народно-сценічного танцю. Учні розучують комбінацію в певному, помірному навчальному темпі. У міру засвоєння педагог зміщує темп, прискорюючи його. Учні нічого не залишаться як «виконувати в музику» виконуючи вивчені рухи в швидкому темпі, при цьому не забувати про якість виконання, прийоми координації і музикальність

Завдання «дзеркало». Це допомагає учням, перш за все, оволодіти вміння і навички виконання танцювальних фраз і комбіновані вправи, не витрачаючи при цьому багато часу і не знижуючи темп уроку. Йде істотний розвиток навички координації, логіки і загальний творчий підхід до дисципліни.

«Твір комбінованих завдань» на основі вивчення переходить в ранг навиків руху. Завдання направлено, знову ж таки, на розвиток творчого начала особистості учасників колективу. Найчастіше воно дається для виконання в позаурочний час, оскільки вимагає істотних силових, розумових і часових витрат.

Розглянувши теоретичні основи з народно-сценічного танцю, і виявивши чинники позитивної мотивації дітей підліткового віку до занять народно-сценічним танцем, необхідно визначити найбільш ефективні форми і методи проведення уроків з народно-сценічного танцю [1].

Заняття з підлітками включають хореографічні вправи народно-сценічного характеру – постава тіла, постава ніг, оволодіння чіткими рухами рук тощо. При вивченні танців діти відпрацьовують окремі елементи – присідання, підскоки, приставний крок, галоп, перемінний крок, крок полька тощо. Заняття хореографією приваблюють дітей підліткового віку можливостями рухатись під музику, від чого дитина одержує насолоду, збудження, проявляє індивідуальність. Музика супроводжує фізичні вправи.

Творчі можливості танцю визначаються через актуалізацію фольклорних канонів, народних зразків та створення на їх основі таких варіантів, що зберігають для сьогодення значення мистецького взірця водночас забезпечують оновлення традицій та їх включення у сучасну хореографічну культуру. У розвитку творчої особистості дитини засобами хореографічної культури найоптимальнішим є її участь у різноманітних танцювально-ігрових діях, що відповідають віковим особливостям. Ігрова дія, відповідно до музичного ритму супроводжена пластичними засобами виразності, утворює цілісність сюжету. Ритмізація служить засобом організації характеру танцювальної дії, а музичний сюжет – композиційним принципом цілісності. Танцювально-ігрові дії синтезують ритм музики, мелодичну основу, словесний текст і пластичну виразність рухів.

Основними системними компонентами танцювально-ігрової дії є пісня, танець, сюжетно-драматичні діалоги, ігри-імпровазації, вокально-танцювальні змагання, пародії і народні жанри. Провідна роль у танцювально-ігровій дії належить музиці, яка ритмічно організовує мову. Синтез «музичного мовлення» – пісні та «музичного руху» – танцю народжує танцювально-ігрову дію, де танець і пісня не тільки демонструють танцювальні чи вокальні навички учасників, а також засобом соціалізації і комунікації.

За діагностикою найкращим стимулом для підлітка є заохочення. Танець для підлітків – це засіб самовираження. Вони «не підпорядковані та неконтрольовані», не вміють вдавати з себе когось та створювати «образ

слухняності». Можна навчити підлітка прислухатися до себе, але його не варто контролювати, а дати змогу відтворити те, що він прагне. В підлітків багато емоцій, що пов'язано з пубертатним періодом в їх житті і потрібно цим емоціям дати можливість виплеснутися [4].

Справді цікаві уроки з хореографії виховують гарного виконавця, що буде впевнено виступати на сцені. Важливо передати власний досвід виступів, і навіть якщо він невеликий – спробувати навчити дітей бути акторами, грати роль того, ким вони прагнуть стати.

Для сучасної освітньої практики характерна вимога до підвищення рівня фундаментальних знань і практичних навичок, необхідних для успішного здійснення професійної діяльності вихованців.

Тут учні застосовує максимум своїх знань і вміння, оскільки твір будь-який, навіть найпростіша комбінація вимагає від них знань логічних законів побудови комбінацій – знизу вгору, від простого до складного, від малого до більшого. В якійсь мірі потрібно також знання законів драматургії, оскільки комбіноване завдання є не що інше, як маленький танцювальний етюд, в якому повинні бути і експозиція, і зав'язка, і розвиток дії, і кульмінація, і розв'язка.

До методів підготовки і проведення уроку народно-сценічного танцю відносяться методичні рекомендації щодо вивчення танцювальної техніки, побудови і розучування танцювальних комбінацій, вивчення історії становлення і розвитку мистецтва танцю [1].

Отже, процес засвоєння хореографічної культури дитиною вимагає гармонійного поєднання у діяльності хореографа-балетмейстера специфіки образної мови танцювального образу, інтерпретації змісту та імпровізації форми на підставі принципів навчання і виховання: наочності як основи удосконалення хореографічних рухів; системності викладання з використанням різноманітних форм роботи з дітьми; доступності як вирішення проблеми «бар'єру» психофізичних навантажень; послідовності як основи поступального засвоєння хореографічної культури і усвідомлення синтетичної основи хореографічного мистецтва.

Література:

1. Василенко К. Композиція українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. - К. : Мистецтво, 1983. – 138 с.
2. Кирилюк В. М. Педагогічні основи формування дитячого хореографічного колективу : навч.-метод. посібник / В. М. Кирилюк. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2006. – 277 с.
3. Мартиненко О. В. Впровадження контактної імпровізації в практику роботи дитячих хореографічних колективів / О. В. Мартиненко // Збірник наукових праць БДПУ. – Бердянськ, 2010. – № 4. – С. 157–163. – (Педагогічні науки).

4. Менчинская Н.А. Психологічні питання розвитку навчання і нові програми / Н.А. Менчинская // Радянська педагогіка.- 1968. № 6. – С. 12-20.

5. Педагогіка: словарь научных терминов / В. В. Князева. – М. : Вузовская книга, 2009. – 872 с.

РОЗВИТОК ВИТРИВАЛОСТІ У ХЛОПЦІВ-ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ТЕХНІЧНИХ ВПРАВ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ

Герич Р. В. – магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Козинко Л. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Сьогодні проблема збереження та зміцнення здоров'я молодого покоління нашої держави набуває все більшої актуальності. Статистичні результати свідчать про те, що число здорових людей в Україні постійно знижується у всіх вікових групах. Приблизно 80% учнів загальноосвітніх шкіл мають ті чи інші відхилення у стані здоров'я і низький рівень розвитку рухових здібностей. Причиною цього є недостатня рухова активність, яка прогресує з кожним роком і негативно впливає на більшість функцій організму дітей і підлітків та є патогенним чинником виникнення різних захворювань.

Велике значення у зміцненні здоров'я, підвищенні рухової активності, працездатності та зниженні стомлюваності в період навчання сучасного школяра-підлітка є заняття українським народним танцем. Адже у наш час існує широка популярність українського самобутнього танцю як у нашій країні, так і за її межами. Це пояснюється невичерпним багатством танцювальних барв, життєрадісним запалом, великою щирістю, тонким і м'яким народним гумором.

Актуальність теми полягає у тому, що варто поглиблювати теоретичні та практичні знання в аспекті хореографічного виховання юнаків-підлітків та працювати у напрямку пошуку альтернативних та ефективних методик для удосконалення витривалості у юнаків-підлітків з максимальною користю для їхнього здоров'я та повноцінного розвитку засобами українського танцю.

Проблемою витривалості у хлопців підліткового віку займалося чимало дослідників. Серед них: Б. Ашмарін, П. Благуш, Д. Донський, Є. Ільїн, В. Зациорський, Т. Крутцевич, В. Лисяк, В. Лях, І. Масляк, О. Новікова. Серед провідних теоретиків українського народного танцю слід зазначити: В. Верховинця, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, А. Нагачевського та ін., але наголосити, що розгляду проблеми розвитку витривалості у юнаків-підлітків засобами технічних вправ українського танцю уваги практично не приділялося.

Метою статті є висвітлення особливостей розвитку витривалості у хлопців підліткового віку засобом технічних вправ українського танцю.

Головними завданнями виховання хлопців-підлітків на заняттях з українського танцю є збереження і зміцнення здоров'я дітей, підвищення рівня їх рухової активності, розвиток та удосконалення фізичних якостей, у тому числі і витривалості. Підлітковий вік є відповідальним періодом життя учня у формуванні фізичного компонента здоров'я і технічних навиків, які забезпечують його зміцнення, вдосконалення та збереження в майбутньому. Основним фактором впливу на розвиток технічних якостей є фізичне навантаження, яке одержує учень при виконанні технічних вправ.

Існують різні види витривалості щодо фізичних навантажень. На практиці розрізняють витривалість загальну і спеціальну, котра є характерною для хореографічного навчання. Спеціальна витривалість – це здатність до ефективного виконання роботи та подолання втоми в конкретному рухові або виді спорту. Розрізняють витривалість борця, гімнаста, лижника, волейболіста, футболіста, танцівника та ін.

Основними засобами виховання витривалості у хлопців-підлітків на заняттях з українського танцю є технічні вправи. Їх число надзвичайно велике. Серед них: підготовка до розніжки та розніжка; щупак; кільце; яструб; пістолет; різні види присядок (бокова, з ударом рукою об підлогу, розтяжка вниз, з ударом по халяві, з ударом по підшві); низькі тинки; повзунці; вихилиси на глибокому присіданні; хід на глибокому присіданні; підсічка; закладка-підсічка з плескачем по халяві; закладка-гойдалка; закладка на ребро ступні з просуванням; закладка-розтяжка на глибокому присіданні; жабка; млинок тощо. В українському танці існує велика кількість технічних обертів: тури у повітрі; тури на глибокому присіданні; бочонок-оберт по колу; гарбуз (кубарик); яструб у повороті та інші.

З упевненістю можемо сказати, що коли хто-небудь почав би вчитися, скажімо, гопака відразу з присядки або з повзунця, то його навчання не мало б успіху, бо зробивши без підготовки кілька разів присядку, відчув би досить гострий біль у ногах, особливо в колінах та стопах. Починати навчання українському танцю у хлопців-підлітків слід більш легкими, але не менш технічними рухами. Серед них: танцювальні біги, бігунці; малі та середні тинки; доріжки, упадання, вихилиси, віршовочки, дрібушечки, прості присядки, голубці [7, с. 75].

Основним видом проведення хореографічних занять є «екзерсис» – це відточена, досконала й уніфікована система вправ і комбінацій, створена в процесі тривалого хореографічного досвіду. Народно-сценічний екзерсис створений на основі класичного екзерсису. Вправи для розвитку витривалості у рамках вивчення та застосування елементів українського народно-сценічного танцю відрізняються від класичного тим, що розвивають необхідні якості для виконання українського народно-сценічного танцю, у яких часто

використовують різкі і акцентовані plie, невиворотні позиції ніг, рухи з заворотом стопи і коліна в невиворотне положення.

В українському народно-сценічному екзерсисі включено вправи характерні для цього танцю, запозичені безпосередньо з народно-сценічних танців: рухи з вільною стопою (flic-flac), «вірьовочка», вправи на вистукування, вправи що розвивають гнучкість, пластичність рук і корпусу, стрибки тощо. Поряд зі загальноприйнятою французькою термінологією в характерному екзерсисі вживається і образно-народні назви рухів (наприклад «вірьовочка», «ключ», «штопор» та інші).

Пропонуючи послідовність вправ українського народно-сценічного екзерсису на розвиток витривалості, ми опиралися на розподіл, який запропонував В. Камін:

- напівприсідання та глибокі присідання (demi-plies та grand plies);
- вправи для розвитку рухливості стопи (battements tendus);
- каблучні вправи;
- маленькі кидки (battement tendus jetes);
- колообертальні рухи ногою по підлозі (rond de jambe та ronde de pied par terre);
- підготовка до «вірьовочки» (passé);
- повороти стопи («змійка», pas tortille);
- м'які розвороти ноги – напівприсідання на опорній нозі з поворотом коліна робочої ноги із закритого положення у відкрите (battement fondu);
- вправи з ненапруженою стопою (середній батман, flic-flac);
- розгортання ноги на 90 градусів (battements developpes);
- вправи на вистукування;
- великі кидки (grands battements jetes);
- підготовчі вправи до складних і віртуозних рухів: піднімання на півпальці, розтяжки, перегинання корпусу тощо [10, с. 5].

Вправи українського народно-сценічного екзерсису застосовують для розвитку технічних навичок, а саме в рамках предмету нашого дослідження – витривалості засобами українського народно-сценічного танцю. Завданням вправ є підготовка суглобно-м'язового апарату до виконання найрізноманітніших технічно складних рухів.

Вправи біля станка крім витривалості розвивають: – виворотність, еластичність, м'якість тазостегнового, гомілковостопного, колінного суглобів і м'язів стопи; – зміцнюють сухожилля ахіллесової п'яти; – сприяють пластичності стрибка; – розвивають рухливість гомілковостопного, тазостегнового, колінного суглобів; – силу ніг; – зміцнюють м'язи стегна; – легкість ніг; – координацію; – стійкість; – танцювальність; – танцювальний крок; – ритмічну спритність; – тренує нервову систему; – розвиває виразність, вишуканість поз, гнучкість спини; – прищеплює відчуття стилю та достеменної національної манери.

Важливою умовою досягнень успіхів у формуванні навичок витривалості засобами вправ екзерсису є правильне виконання танцювальних рухів. Організм хлопця-підлітка, підпорядкований умовам системного тренажу, удосконалюється. Постійний розвиток цієї «правильності» створює досконалу в розумінні «скульптурності» форму тіла і сприяє точному виконанню танцювальних дій [2, с. 126].

Опановування вищезазначеними технічними рухами здійснюється шляхом багаторазового виконання технічних вправ за допомогою різних методів. Залежно від кількості повторених вправ, їхнього чергування, інтервалів відпочинку і від ступеня інтенсивності й тривалості виконуваної роботи прийнято розрізняти наступні методи розвитку витривалості: рівномірний, змінний, повторний, інтервальний, змагальний, ігровий, круговий. Рівномірний метод збільшується в міру підготовленості учнів. Найкраще цей метод застосовується для розвитку загальної витривалості шляхом виконання рухів помірної інтенсивності. Переважно метод застосовується на початкових етапах фізичної підготовки. Змінний метод полягає в однократному, безперервному виконанні фізичних вправ зі змінною інтенсивністю. Повторний метод полягає в повторенні тих самих вправ через певні проміжки часу, що забезпечує досить повне відновлення працездатності. Застосування повторного методу дає можливість розвивати практично всі технічні якості. Інтервальний метод характеризується виконанням фізичної роботи частинами. Інтервали відпочинку суворо дозовані й трохи коротші, ніж при повторному методі. Змагальний метод полягає у виконанні фізичних вправ з найбільшою інтенсивністю в умовах змагань між учнями у хореографічному класі. Поряд з розвитком фізичних можливостей цей метод дуже корисний для виховання вольових якостей. У процесі фізичної підготовки на різних етапах навчання, а також протягом одного заняття можуть і повинні застосовуватися різні методи розвитку фізичних якостей. Розмаїття у виборі як засобів, так і методів сприяє більш якісному вихованню рухових можливостей учнів [8, с. 95].

Отже, заняття українським танцем є оптимальним джерелом розвитку витривалості у хлопців підліткового віку. Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних з віртуозною технікою надає українському танцю своєрідного колориту та все більше привертає увагу молоді, а самотні і виразні танці доповнюють і збагачують світове хореографічне мистецтво загалом.

Література:

1. Ашмарин Б. А. Теория и методика физического воспитания: учеб. для студентов фак. физ. культуры пед. институтов / [Ашмарин Б. А., Виноградов Ю. В., Вяткина З. Н. и др.] ; под ред. Б. А. Ашмарина. – М. : Просвещение, 1990. – 287 с.

2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
3. Бондаренко Л. А. Методика хореографічної роботи в школі / Л. А. Бондаренко. – Вид. 2-ге. – Київ : Музична Україна, 1968. – 191 с.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. – К. : Мистецтво, 1998.
5. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. – К. : Мистецтво, 1971.
6. Василенко К. Ю. Український народний танець. – К. : Мистецтво, 1981.
7. Верховинець Теорія українського народного танцю. – К. : Музична Україна, 1980.
8. Ковальчук Г. П., Присакар В. В. Педагогіка фізичної культури: Навчальний посібник / Г. П. Ковальчук, В. В. Присакар. – Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2012. – 424 с.
9. Лопухов А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – Л., М. : Искусство, 1939. – 187 с.
10. Масляк І. П. Стан використання інноваційних підходів у фізичному вихованні обласних загальноосвітніх навчальних закладах / І. П. Масляк, М. А. Мамешина, В. О. Жук // Слобожанський науково-спортивний вісник. - 2014. - № 6. - С. 69–72.

ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ ДО ПРОФЕСІЙНОГО САМОРОЗВИТКУ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ

Єфременко К. Ю. - магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Скопич А. В. – кандидат педагогічних наук, викладач кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

В умовах модернізації вищої освіти постає гостра проблема в підготовці фахівців високого професійного рівня.

На сьогоднішній день процес підготовки майбутнього вчителя хореографії потребує гармонійного, всебічного розвитку, готовності до саморозвитку, самовдосконалення та самовиховання. Важливим значенням ця проблема набуває в підготовці вчителя хореографії, який має бути лектором, виконавцем і

педагогом вихователем. Це надає підстави, замість репродуктивних, вузькопрофільних форм і методів навчання зосереджуватися на індивідуальних підходах. Не треба забувати про особистий всебічний розвиток. При цьому професійні знання, уміння і навички є засобами та інструментами для його реалізації.

Ключова позиція в цьому процесі належить педагогам вищих навчальних закладах, відтак професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії в педагогічних ВНЗ має бути спрямована на формування фахівця, готового до професійного саморозвитку.

Важливим та актуальним є проблема готовності майбутніх вчителів хореографії до професійного саморозвитку у процесі навчання.

Поняття «готовність» перманентно перебуває в полі зору досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних педагогів і психологів від початку ХХ ст. до наших часів.

У своїх працях педагоги (М. Дяченко, Л. Кандибович, Є. Климов, Л. Кондрашова, А. Линенко, В. Моляко, Д. Николаенко, М. Смульсон, М. Шкиль, А. Щербаков, та ін.) описували проблему готовності майбутніх учителів. Та теоретико-методологічні аспекти професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя окреслено у працях (О. Абдуліної, А. Алексюка, Г. Васяновича, С. Гончаренка, Н. Дем'яненко, О. Дубасенюк, І. Зязюна, Н. Кузьміної, В. Лозової, Н. Ничкало, В. Сластьоніна, О. Сухомлинської, Л. Хомич, О. Щербакова, М. Ярмаченка, Т. Яценко та інших учених).

Проблема саморозвитку досліджується у працях таких вчених як (І. Бах, В. Біблер, К. Завалк, А. Зайцевої, В. Зінченко, Л. Іваненко, М. Каган, Г. Котюк, А. Маричевої, А. Маслоу, Н. Млиницько, Г. Олпорт, Н. Сегеди, Л. Тоцької, О. Шрамко).

Проблеми професійної хореографічної освіти у вищих навчальних закладах в різних ракурсах розглядали науковці (Т. Благова, О. Бурля, О. Мартиненко, Т. Медвідь, Н. Терешенко, О. Філімонова). Наукові праці, присвячені проблемі, що досліджується, свідчать про складність і недостатню її вивченість.

Загальнотеоретичні основи професійної підготовки педагога-хореографа досліджувалися у працях (Г. Березової, Л. Бондаренко, А. Ваганової, Є. Валукіна, К. Василенка, К. Голейзовського, Ю. Громова, С. Забрєдовського, Р. Захарова, Ф. Лопухова, А. Мессерера, А. Тараканової, В. Уральської, Л. Цветкової, інших дослідників).

Є. Валукін, висуває думку, що рівень освіти, виховання й культури сучасного учня хореографічної школи багато в чому буде залежати від того, яким буде сучасний педагог-хореограф, як він буде здійснювати свою професійну діяльність, від його вмінь реагувати на вимоги, саморозвиватися і вдосконалюватися, застосовуючи у своїй роботі теоретичні й практичні

досягнення хореографічної науки та особистого досвіду та практичних надбань. Цьому і присвячується означена стаття.

Молодий фахівець-хореограф, випускник вузу повинен: вирішувати завдання, що відповідають його кваліфікації; уміти здійснювати процес навчання учнів у танцювальному колективі з орієнтацією на завдання навчання, виховання й розвитку особистості та з урахуванням специфіки предмета, що викладається; уміти стимулювати розвиток позаурочної діяльності учнів з урахуванням психолого-педагогічних вимог, пропонованих до освіти і навчання; уміти аналізувати власну діяльність, з метою її вдосконалення і підвищення своєї кваліфікації. Це і називається «готовність» майбутнього вчителя хореографії.

Враховуючи специфіку вузівського навчання О. Філімонова умовно виділяє три етапи становлення майбутнього хореографа.

Перший етап – адаптація студентів до умов навчального процесу у вузі. На цьому етапі здійснюється заповнення пробілів у знаннях недавніх випускників шкіл, пристосування до способів організації навчальної роботи, характерних вузові.

Другий етап – активне освоєння способів оволодіння методологічними вміннями і навичками.

Третій етап – професійна орієнтація студентів, що вимагає включення додаткових компонентів у процес навчання (наприклад, навчальної, педагогічної практики) і додання професійної спрямованості іншим формам і методам навчання, також робота над собою та саморозвиток [3, с. 15].

В Україні створена та інтенсивно розвивається система підготовки педагогів хореографії у педагогічних і гуманітарних університетах. Поряд з цим, орієнтація переважно на традиційні форми і методи проведення спеціальних занять, визнання фахових знань і виконавських навичок є основним показником якості навчання. Але сьогодні пріоритетним напрямом підготовки фахівців з вищою освітою стають не лише знання і вміння, а розвиток особистості, здатної вільно і самостійно мислити, діяти, всебічно розвиватися, саморозвиватися і самоудосконалюватися.

Отже, перед освітніми закладами сьогодні поставлено завдання – формування готовності студента, який буде випереджувати існуючу затребуваність знань завдяки власній пізнавальній активності, умінню поєднувати загальні знання з опануванням конкретних дисциплін. Педагогічна парадигма отримала загальне визнання, орієнтоване на особистісний розвиток фахівця, виховання його особистісних якостей. Акцентування робиться не стільки на професійні знання й уміння, скільки на професійно значущі якості та готовність студента до професійного саморозвитку.

На думку більшості педагогів-хореографів, хореографічна освіта крім виконавської підготовки включає розвиток у студентів їх базових творчих здібностей, формування педагогічних умінь та навичок, а також навчання

вмінням створювати власний хореографічний продукт. Ця галузь потребує вивчення протягом всього життя, тобто вона потребує постійної освіти, самовдосконалення та підвищення кваліфікації.

Сьогодні вища хореографічна освіта крім формування глибокої теоретичної бази знань, широкого спектра практичних умінь і навичок, необхідних у майбутній професії, вимагає виховання в студентів особистісних професійно значущих якостей.

На результат хореографічної освіти впливає наявність таких якостей, як образно-естетичне і психолого-педагогічне мислення, творча індивідуальність, творча активність (креативність), емпатія, духовність, артистизм, музичність, танцювальність, пластичність, емоційність при виконанні або показу танцю, загальнокультурний розвиток і фізичний розвиток, що, складає високий рівень готовності до професійної діяльності у хореографічних кадрів.

Для підготовки педагога-хореографа нового покоління, універсального танцівника, дослідника і творця, необхідне інноваційне відношення до процесу професійної підготовки і свіже бачення освітньої моделі.

Проблеми підготовки майбутніх хореографів у вузі, окреслені в даній статті, вимагають подальших наукових пошуків з метою виявлення нових педагогічних методів та засобів, організаційних форм навчання для вдосконалення фахової підготовки майбутніх хореографів.

Розглянемо детальніше основні організаційні форми, в яких реалізується навчально-пізнавальна діяльність студентів-хореографів.

Професійна хореографічна підготовка фахівців-хореографів у системі педагогічної освіти здійснюється за навчальним планом, укладеним відповідно до державних стандартів та з урахуванням нормативних актів, рекомендацій Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України. На основі навчальних планів щорічно формуються робочі навчальні програми на рік. Вони складаються по курсах й семестрах, з чітким розподілом годин, відведених на вивчення дисципліни, видами занять, тижневим навантаженням.

Комплексний характер професійної підготовки майбутнього учителя хореографа передбачає вивчення студентами цілого спектру спеціальних курсів, спрямованих на формування основних якостей як педагога-балетмейстера, так і хореографа-виконавця. Основними серед профільних дисциплін є: «Теорія і методика викладання класичного танцю», «Теорія і методика викладання народно-сценічного / бального танцю», «Теорія і методика історико-побутового танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Теорія і методика викладання сучасного танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Підготовка концертних номерів», «Методика роботи з дитячим хореографічним колективом». Крім того, навчальним планом передбачено викладання спецкурсів та спецпрактикумів, тематика яких щорічно визначається профільною кафедрою і висвітлює актуальні проблеми розвитку хореографічного мистецтва, інноваційні методики

викладання хореографії, творчий досвід авторських танцювальних шкіл [6, с. 39].

Структура хореографічної підготовки в системі педагогічної освіти передбачає різноманітні форми організації навчально-пізнавальної діяльності студентів. Серед них найбільш використовуваними є лекція, практичне і лабораторне заняття, самостійна та індивідуальна робота студентів, консультації, реферати, курсові роботи, а також різні види педагогічних практик.

Сучасна лекція з дисципліни хореографічного циклу висвітлює основні теоретичні засади курсу, спрямована на збагачення студентів новітньою науковою інформацією, а також дає установку на самостійну роботу, аналіз і навчальний пошук. Вона дає можливість майбутньому педагогу хореографу знайомитися з науково вивіреними, сучасними ефективними фаховими методиками, знати теоретико-методологічні підходи й методичні основи викладання хореографічних дисциплін, засвоювати точно визначені наукові терміни хореографічних понять. Лекційне заняття також стимулює активність та самостійність студентів у навчанні, адже передбачає створення сприятливих умов для виявлення й розвитку в них творчих здібностей, формування здатності до пізнавальної діяльності, уміння аргументовано доводити свою точку зору.

Тематика лекційного курсу забезпечує формування у студентів теоретичних знань про основні тенденції історичного розвитку танцювального мистецтва, основи методики викладання хореографії (принципи, форми організації, методи), особливості організації дитячого танцювального колективу тощо. Отже, у процесі лекції не тільки відбувається знайомство з основними теоретичними засадами дисциплін хореографічного циклу, але й передусім формується база для подальшого засвоєння практичного матеріалу.

Практичні заняття як форма організації навчально-пізнавальної діяльності студентів тісно пов'язані з лекційними заняттями та є їх логічним продовженням. Тематика практичних занять упорядкована відповідно до змісту лекційного курсу і спрямована на закріплення знань, отриманих на лекційних заняттях та під час самостійної роботи. На практичних заняттях відбувається розвиток координаційних прийомів, музикальності й виразності виконання, студентам також пропонується ознайомлення з методикою вивчення хореографічних фігур, з'єднань та композицій, принципами побудови окремих частин уроку. Вони спрямовані на формування у студентів уміння використовувати сучасні технології навчання у процесі викладання дисциплін хореографічної спрямованості, методично правильно пояснювати теоретичний танцювальний матеріал курсу та складати танцювальні композиції з основних елементів та з'єднань фігур.

Інтеграція теоретичних знань, практичних умінь та навичок студентів-хореографів відбувається під час проведення лабораторних занять. Лабораторні заняття з дисциплін хореографічного циклу дозволяють практично оволодіти технікою виконання танцювальних елементів, фігур, методикою їх вивчення.

Вони передбачають формування у студентів основ педагогічно-виконавської майстерності, практичних умінь технічно виконувати танцювальні фігури з'єднання та композиції, записувати, розбирати й читати танець за записом. Викладання хореографічного матеріалу під час лабораторного заняття має ґрунтуватися на принципі наочності в навчанні. Викладач має передусім сам чітко й методично правильно виконувати танцювальні рухи, з'єднання, композиції, вміти розкласти їх на складові елементи. Візуально сприйнявши навчальний матеріал, студенти зможуть успішно виконати пропонуване завдання. У цілому, важливою умовою ефективності лабораторних занять є така організація діяльності студентів, яка б стимулювала їх до подальшої поглибленої самостійної роботи, активізувала їхню розумову діяльність [1, с. 227].

Крім того, одночасно із засвоєнням танцювальної техніки, до кожного навчального заняття (практичного, лабораторного тощо) доцільно розробляти завдання, спрямовані на формування й розвиток у майбутніх учителів-хореографів практичних умінь та навичок педагогічної діяльності. Саме це створює сприятливі умови для набуття майбутніми педагогами професійного педагогічного досвіду, дозволяє перевірити рівень засвоєння студентами методичних аспектів виконання танцювальної фігури чи композиції, практично готує студента до проведення хореографічних занять під час проходження виробничих педагогічних практик.

Важливою формою організації навчання у вищій школі є самостійна робота студентів, яка передбачає поглиблене вивчення теоретичного та практичного матеріалу, вдосконалення професійних умінь та навичок, сформованих під час аудиторних занять [2, с. 47]. Виконання завдань для самостійної роботи може здійснюватися з допомогою і без допомоги викладача (але без його безпосередньої участі), мати репродуктивний і творчий характер. З метою оптимізації самостійної роботи студентів викладач не тільки визначає конкретні навчальні завдання, а й складає інструктивно-методичні матеріали до їх виконання, методичні рекомендації, пропонує список необхідної літератури, навчальні відеоматеріали.

Організація самостійної роботи студента має носити творчий і пошуковий характер, спрямовуватися на постійну самоосвіту та самовдосконалення. Для реалізації визначених навчальною програмою завдань потрібна систематична робота студентів-хореографів над поглибленням власного рівня знань та вмінь, яка включає: опрацювання навчальних та методичних посібників, підручників, додаткової літератури, складання танцювальних комбінацій, повторення та відпрацювання тренувальних вправ і танцювальних рухів з метою глибшого їх засвоєння, удосконалення технічної та виконавської майстерності, відвідування різних мистецьких заходів, концертів хореографічних колективів, використання комп'ютерних інформаційних ресурсів, перегляд навчальних відеофільмів.

Ефективність самостійної роботи залежить від активності самого студента, сформованості професійної спрямованості, рівня розвитку

пізнавального інтересу, а також умінь самостійно працювати з літературою, електронними інформаційними ресурсами, організувати себе на процес пізнання в цілому. Поточний контроль за виконанням самостійних завдань здійснюється під час практичних та лабораторних занять у процесі демонстрації студентами техніки виконання та методики викладання танцювальних фігур і з'єднань, а також у відведений викладачем час шляхом перевірки практичних завдань, конспектів, усних відповідей студентів [1, с. 228].

Адже задля успішної реалізації випускників у сфері професійної діяльності, їх подальшого творчого зростання саме під час навчання необхідно сформувати у них уміння самостійно орієнтуватися у стильових, жанрових особливостях мистецтва танцю, аналізувати й розуміти зразки класичної та сучасної хореографічної культури тощо.

Для дисциплін практичного спрямування (зокрема, «Теорії і методики викладання класичного танцю», «Теорії і методики викладання народно-сценічного / бального танцю», «Мистецтва балетмейстера», «Методики роботи з дитячим хореографічним колективом») характерним є також підготовка відеоматеріалів, які презентують власні творчі доробки студентів – самостійно створені танцювальні композиції, записи фрагментів уроків, постановочні роботи. Така форма звітності дає можливість викладачу об'єктивно оцінити рівень засвоєння студентом навчального матеріалу, конструктивно проаналізувати його методичні й технічні помилки, недоліки та досягнення виконавської майстерності.

Поряд із традиційними методами, перевіреними часом і практикою, в організації навчального процесу викладачі профільної кафедри застосовують творчі підходи, інноваційні методики навчання хореографії. Використання активних, професійно орієнтованих методів навчання дозволяє сформувати в майбутніх учителів хореографії творчий підхід до своєї роботи, навчити їх працювати усвідомлено й самостійно, активізує пізнавальну діяльність студентів. Таким, зокрема, є метод моделювання фрагментів хореографічних занять, який передбачає включення студентів у ситуації професійної спрямованості. Моделювання фрагментів хореографічних занять дає можливість майбутнім учителям-хореографам стати на деякий час організатором педагогічного процесу, побачити типові труднощі професійної діяльності, визначити шляхи їх подолання, а також сформувати основу рольової поведінки майбутнього фахівця. У процесі використання методу моделювання фрагментів хореографічних занять у студентів значно підвищується професійний інтерес, актуалізуються наявні знання, закріплюються навички педагогічного аналізу та узагальнення, створюються сприятливі умови для розвитку педагогічних здібностей [6, с. 218].

Забезпечення високого рівня професійно-практичної підготовки майбутніх учителів безпосередньо пов'язане з організацією педагогічних практик різних рівнів (навчально-методичних та безперервних виробничих). Різні види

спеціальних хореографічних практик дають можливість студентам насамперед збагатити свій фаховий досвід, а також продемонструвати набуті практичні вміння й навички з методик викладання дисциплін хореографічного циклу.

Підсумовуючи, зазначимо, що професійна підготовка майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти потребує системного, цілеспрямованого підходу. Обов'язковими вимогами до будь-якої форми організації навчально-пізнавальної діяльності студентів є: відповідність змісту навчальної програми та логіці вивчення дисципліни; дотримання мети та завдань реалізації навчальної, виховної та розвивальної функцій освіти у процесі опанування знань; формування у студентів здатності до самостійної роботи, розвитку їх особистісних якостей.

Комплексна професійна підготовка майбутніх учителів-хореографів передбачає не лише формування спеціальних знань, практичних умінь та навичок хореографічної роботи, але й створює можливості для подальшого засвоєння та удосконалення ними технічної та виконавської майстерності, розвитку загальнопедагогічних і професійно-практичних здібностей, без яких неможлива майбутня викладацька діяльність.

Література:

1. Лекції з педагогіки вищої школи : навч. посіб. / [за ред. В. І. Лозової]. – Х. : Освіта. Виховання. Спорт, 2006. – 496 с.
2. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник / Л. Ю. Цветкова. – К. : Альтерпрес, 2005. – 324 с.
3. Виробнича педагогічна хореографічна практика : програма для студентів вищих педагогічних навчальних закладів зі спеціальності 7.010103 "Педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія" / Укл. Т. О. Благова. – Полтава, ПДПУ, 2007. – 18 с.
4. Навчально-методична хореографічна практика : програма для студентів вищих педагогічних навчальних закладів зі спеціальності 6.010103 «Педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія» / Укл. Т. О. Благова. – Полтава, ПДПУ, 2008. – 16 с.
5. Навчальна фольклорна практика : програма для студентів вищих педагогічних навчальних закладів зі спеціальності 6.010103 «Педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія» / Укл. Л. М. Сокіл. – Полтава, ПДПУ, 2008. – 16 с.
6. Алексюк А. М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія: підруч. [для студ., асп. та мол. викл. вузів] / Анатолій Миколайович Алексюк. – К. : Либідь, 1998. – 558 с.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗАНЯТТЯХ

Єфременко О. Ю. - магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Скопич А. В. – кандидат педагогічних наук, викладач кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

На сьогоднішній час проблема формування та розвитку творчих здібностей дітей є однією з центральних у педагогіці, оскільки прогрес суспільства – це шлях постійної творчості, додання стереотипів і вироблення нових, нестандартних ідей, оригінальних підходів і шляхів до їх втілення. Одним із головних педагогічних завдань при цьому є виховання людини, здатної акумулювати й творчо переосмислювати набутий людством досвід у науці, культурі, мистецтві. Це відображено в Національній доктрині розвитку освіти в Україні, яка підкреслює необхідність застосування нових педагогічних технологій особистісно-зорієнтованої моделі виховання для формування та розвитку творчих здібностей дітей.

Психолого-педагогічні основи творчих здібностей вивчали Д. Богоявленська, Л. Виготський, П. Гальперін, Д. Ельконін, С. Рубінштейн, Г. Костюк, В. Мерлін, та інші. Педагогічний аспект зазначеної проблеми розкривається в працях Ю. Бабанського, М. Данилова, Б. Коротяєва, І. Лернера, В. Паламарчук, С. Рубінштейн, О. Савченко, М. Скаткіна, Т. Шамової та інших. Дослідниками сформульовано основні умови розвитку творчих здібностей (Н. Вишнякова, Л. Івахненко, В. Лозова, Ю. Неженцев, С. Сисоєва), виявлено специфіку впливу різних засобів естетичного виховання на розвиток творчих здібностей молодших школярів (Л. Гуляєва, В. Кузін, А. Щербо), визначено особливості прояву творчих здібностей старших дошкільнят та молодших школярів у різних видах діяльності: ігровій – Ю. Косенко, трудовій – В. Сьомін, В. Тищенко, образотворчій – С. Діденко, В. Кардашов, музичній – В. Рагозіна, танцювальній – Р. Акбарова, С. Акішев, О. Горшкова, О. Мартиненко, А. Шевчук. [3, с. 34].

Проблема розвитку творчості і творчих здібностей учнів хвилювала в різні часи не тільки відомих педагогів, але й дослідників, мислителів, філософів, науковців. Якщо говорити про творчість дитини, слід наголосити, що учні найчастіше не створюють щось зовсім нове, але створення, відкриття суб'єктивно нового для дитини вже є проявом творчості. Робота не за шаблоном,

не за зразком є також показником розвинутих творчих здібностей. Творчість є одним із засобів підвищення емоційного тону особистості, закріплення комплексу емоційно-вольової регуляції, а головне – актуалізації позитивної гами переживань, яка супроводжує ефективну працю, переживання радості від зробленого, досягнутого, почуття впевненості у своїх силах, у своєму творчому потенціалі й творчих здібностях.

Мета статті полягає у висвітленні проблеми розвитку творчих здібностей дітей молодшого шкільного віку на заняттях хореографії.

Розглядаючи творчі здібності, на нашу думку, дуже важливим є дослідження Никитина В. Ю. Він розглядає творчі здібності, як синтез властивостей і особливостей особистості, характеризуючи рівень їх відповідності вимогам певного виду творчої діяльності і зумовлюючий рівень їх результативності. Творчі здібності – це якості й властивості особистості, які виявляються у синтезі мотиваційної, інтелектуальної, організаційної та комунікативної сторін творчої діяльності, від яких залежить можливість та рівень її успіху [6, с. 65].

Досліджуючи творчі здібності Павленко О. В. поділяє їх на такі групи:

- розумові здібності;
- здібності, пов'язані з темпераментом (емоційність);
- здібності, пов'язані з мотивацією (інтереси і нахили) [7, с. 27].

У педагогічній практиці першочерговими показниками хореографічного таланту дитини і пріоритетним орієнтиром для більшості балетних педагогів слугують природні (фізичні, анатомічні) дані, що уможливають реалізацію емоційно-пластичних основ танцю: балетна постава, особливості хребта, будови кінцівок, стійкість, виворотність ніг, гнучкість, обертання, вільне і пластичне володіння руками, координація рухів, витривалість, сила тощо. Щоправда анатомічні властивості досвідченими педагогами оцінюються комплексно, в залежності одна від одної. Так, Г. Березова наголошує на виявленні і розвитку особистісних рис дитини-танцівника, необхідних для успіху в хореографічному мистецтві (креативність, образність мислення, уява, активність думки, уважність, спостережливість, фантазія, якість сприйняття, інтерес до танцю, розкутість та інші, що викликають естетичні переживання, а отже, належать до емоційної сфери), музичних здібностей як основи збагачення емоційної сфери, що впливає на якість опанування рухів, допомагає формувати поставу, координацію, знімає втому, викликає процеси збудження і гальмування тощо [1, с. 8].

Відаючи належне віртуозним аспектам розвитку юного танцівника, А. Ваганова особливо наголошувала на їх образно-змістовій складовій, пов'язуючи останню з моторними рисами (координацією): «досягнення в танцювальному екзерсисі повної координації всіх рухів людського тіла змушує

в подальшому наповнювати рухи думкою, настроєм, тобто надавати їм тієї виразності, яку називають артистичністю» [2, с. 13].

Підпорядкованість технічних засад танцю, які розвиваються на основі фізичних анатомічних даних, задачам образності – твердження не нове, однак воно не обґрунтовує сутності хореографічної обдарованості незалежно від напряму танцювальної творчості, оскільки не розкриває того, з чого складається здатність творення хореографічного образу танцівником, котра фактично є провідним ідентифікатором його обдарованості, механізмом взаємодії його компонентів [2, с. 55].

Коли ми намагаємося зрозуміти і пояснити, чому діти, поставлені в однакові умови, досягають різних успіхів, ми звертаємося до поняття здібності. Цей термін, не дивлячись на його давнє і широке вживання в психології і педагогіці, наявність в літературі багатьох його визначень, неоднозначний. Якщо підсумувати його дефініції і спробувати їх представити в компактній класифікації, то вона виглядатиме таким чином:

1. Здібності – властивості душі людини, що розуміються як сукупність різноманітних психічних процесів і станів. Це найбільш широке і найстаріше з наявних визначень здібностей.

2. Здібності є високим рівнем розвитку загальних і спеціальних знань, умінь і навичок, що забезпечують успішне виконання людиною різних видів діяльності. Дане визначення з'явилося і було прийняте в 18-19 століттях, частково є вживаним і в даний час.

3. Здібності – це те, що не зводиться до знань, умінь і навичок, але пояснює (забезпечує) їх швидке придбання, закріплення і ефективне використання на практиці. Це визначення найбільш поширене зараз. І в той же час є найбільш вузьким і найбільш точними зі всіх визначень [4, с. 74].

Для дітей молодшого шкільного віку форми хореографічної діяльності – танці, марширування, уроки ритміки, спортивні вправи – відповідають їхній природній потребі в фізичній активності. Рух стимулює діяльність організму, сприяє напруженню м'язів, активізації всіх органів. Потреба у русі в єдності з потребою нових вражень є провідною в розвитку дітей даного віку. Цей процес відбувається нерівномірно. Кожний його період характеризується вибірковою продуктивністю в напрямках, наприклад: розвитку мовлення, оволодіння уміннями читати, писати тощо. Такі періоди називають сензитивними. Вони визначаються найбільшою продуктивністю розвитку деяких умінь, властивостей і мають тимчасовий перехідний характер. Вік молодшого школяра вважається дуже важливим для становлення сфери рухів, моторики. У цей час відбувається становлення дитячого організму, відбувається інтенсивний розвиток організму дитини; прості і складні рухи визначаються невимушеністю. Пізніше моторні уміння розвиваються з утрудненням, потребують від індивіда більше вольових зусиль, напруження для удосконалення.

Успішність виконання будь-якої діяльності залежить не від якої-небудь однієї, а від поєднання різних здібностей, причому це поєднання, що дає один і той же результат, може бути забезпечене різними способами. За відсутності необхідних завдатків до розвитку одних здібностей їх дефіцит може бути заповнений за рахунок сильнішого розвитку інших [3, с. 34].

Ось в чому полягають особливості розвитку психічних процесів дітей молодшого шкільного віку. Відчуття та сприймання молодших школярів характеризуються високою гостротою зору та слуху, доброю орієнтацією у формах та кольорах. Сприймання стає довільним. Вдосконалюється робота аналізаторів, що дозволяє розрізняти відтінки кольорів, висоту звуків і т.д. Також молодші школярі вже досить легко сприймають поняття «ліве» та «праве». У них розвивається спостереження. Вміють розрізняти годину, день, тиждень, але погано сприймають поняття «хвилина», «місяць» та хронологічні дати. Дуже важко дітям цього віку сприймати перспективу.

Розвиток пам'яті молодших школярів характеризується зміною способів запам'ятовування: у I та II класі повторюються окремі рухи, вправи, в III – повторюються групи рухів, вправ та комбінацій, в IV класі використовуються логічні прийоми запам'ятовування. Поступово підвищується здатність зачувати і відтворювати. Зростає продуктивність, обсяг, міцність, точність запам'ятовування. Відбувається зміна співвідношення мимовільного і довільного запам'ятовування (у бік другого) та образної і словесно-логічної пам'яті.

Мислення молодших школярів починає функціонувати на рівні конкретних операцій. Дитина може розуміти і давати визначення. Операції аналізу і синтезу починають пов'язуватись при порівнянні об'єктів. Аналіз поступово переходить в абстрагування. Узагальнення спочатку відбувається перцептивно-практичним способом, потім переходить в уявно-мовний спосіб. Зростає кількість індуктивних та дедуктивних умовисновків.

Уява в молодшому шкільному віці є надзвичайно бурхливою, яскравою, некерованою. Відтворювальна уява вдосконалюється: вона стає більш реалістичною і керованою. Відбувається перехід від репродуктивних форм уяви до творчої. Зростає вимогливість дитини до образів уяви. Зростає швидкість утворення образів фантазії. Виникають бажання, здійснення яких випереджає можливості сучасної науки.

У молодших школярів переважає мимовільна увага (яка досить активно розвивається). Відповідно цьому будується навчальний процес, в якому використовується яскраве методичне забезпечення. Поступово розвивається довільна увага [4, с. 19].

Гра для дітей на заняттях з хореографії активізує їхній творчий розвиток, розкриває перед кожною дитиною найпростіші уявлення про близький світ, пробуджує рухливість та бадьорість. Створюючи музично-ігровий репертуар для дітей, педагог повинен звертатися також і до українського ігрового

фольклору, який увібрав у себе жартівливі сценки, трудові процеси, природні явища, звички тварин. Як свідчить досвід роботи, застосування такої форми навчання сприяє розвитку творчих дітей. Самостійне створення хореографічного етюд до запропонованої казки, картини спонукають до творчості, самовираження дитини. Важливо залучати дітей до виконання творчих завдань, метою яких є викликати в них відповідні почуття, допомогти їм увійти в уявну ситуацію, знайти нові способи дії [5, с. 26].

Розвитку творчих здібностей дітей на заняттях з хореографії сприяють також і різні форми імпровізації (наслідування навколишнього середовища, передача настрою та ритму музики).

Отже, можна зробити такі висновки та підкреслити, що творчі здібності є сплавом багатьох якостей. І питання про компоненти творчого потенціалу людини залишається до цих пір відкритим, хоча зараз існує декілька гіпотез, що стосуються цієї проблеми. Багато психологів зв'язують здібності до творчої діяльності, перш за все з особливостями мислення. Сам процес засвоєння хореографічної культури дитиною вимагає гармонійного поєднання у діяльності хореографа-балетмейстера специфіки образної мови танцювального образу, інтерпретації змісту та імпровізації форми на підставі принципів навчання і виховання: наочності як основи удосконалення хореографічних рухів; системності викладання з використанням різноманітних форм роботи з дітьми; доступності як вирішення проблеми «бар'єру» психофізичних навантажень; послідовності як основи поступального засвоєння хореографічної культури і усвідомлення синтетичної основи хореографічного мистецтва.

Здібності – індивідуально-психологічні стійкі властивості особистості, які є вирішально-визначальною умовою успішності становлення і функціонування її як суб'єкта певного виду діяльності.

Здібності не зводяться до знань, умінь і навичок, що є у людини, але вони забезпечують їх швидке надбання, фіксацію й ефективне практичне використання.

Задатки – це потенційні можливості, що виявляються в діяльності, яка не може існувати без них.

Кожна здібність становить складну синтетичну якість людини, в якій поєднуються окремі психічні властивості: чутливість, спостережливість, особливості пам'яті, уяви, мислення і т.д.

Успішний розвиток творчих здібностей можливе лише при створенні певних умов, що сприяють їх формуванню. Такими умовами є:

1. Раннє фізичний та інтелектуальний розвиток дітей.
2. Створення обстановки, що випереджає розвиток дитини.
3. Самостійне рішення дитиною завдань, що вимагають максимального напруження сил.
4. Надання дитині свободи у виборі діяльності.
5. Розумна, доброзичлива допомога дорослих.

6. Комфортна психологічна обстановка, заохочення дорослими прагнення дитини до творчості.

Танець, як ніякий інший вид мистецької діяльності, потребує підвищеної працездатності, терпіння, волі, наполегливості, що виявляються вже на перших етапах включення дитини у процес хореографічної творчості і вважаються необхідними психологічними рисами майбутнього танцівника, оскільки допомагають долати фізичні навантаження і забезпечують успішний результат. У синтезі вони утворюють специфічні особистісні якості, які посідають особливе місце в структурі хореографічної обдарованості. У зв'язку з цим варто звернути увагу на висновки згаданого вище дослідження І. Сосніної, яка в комплексі хореографічних здібностей, з одного боку, виокремлює і детально вивчає такі важливі для ідентифікації обдарованості й успішності артиста балету особливості фізичних даних, як будова стопи, розрахунки динаміки співвідношення зросту і ваги тощо, які, природно, дозволяють долати фізичні навантаження, а з іншого – пропонує ввести новий термін – «професійно значущі якості особистості артиста балету», виокремлюючи при цьому особливі вимоги до вольових якостей танцівника, присутність яких є принциповою саме в хореографічній творчості. Важливо також зазначити, що воля і свідоме спрямування фізичних навантажень танцівника фокусуються на його власному тілі, точніше – на його моториці (координації рухів), а для оволодіння технікою буде потрібна здатність диференціації просторових і силових характеристик танцю, яка, з огляду на єдність музично-пластичного інтонування, органічно «злита» з музичною, зоровою, руховою пам'яттю і підкресленою вимогою в структурі музичності танцівника до чуття ритму.

Література:

1. Березова Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами / Г. О. Березова. - К. : Музична Україна, 1989. - 208 с.

2. Ваганова А. Я. Основы классического танца: учебн. пособие / А. Я. Ваганова. - М.-Л. : Искусство, 1963. - 179 с.

3. Габеркорн І. І. Теоретичні аспекти розвитку творчих здібностей молодших школярів / І. І. Габеркорн // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія : зб. статей. – Вип. 13. – Ч. 1. – Ялта : РВВ КГУ, 2006. – С.72-78.

4. Горшкова Е.В. От жеста к танцу. Методика и конспекты занятий по развитию у детей 5-7 лет творчества в танце / Е. Горшкова. – М. : Гном и Д, 2002. – 120 с.

5. Нестерова К.В. Современный танец как средство развития творческой индивидуальности подростков. Дис канд.пед.наук, 13.00.02. – М, 2011. – 150 с

6. Никитин В. Ю. Модерн джаз танец. Методика преподавания / В. Никитин – М. : ВЦХТ, 2002. – 162 с.

7. Павленко О.В. Проекція моральності на процес творчості молодших школярів / О.В. Павленко // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г.Шевченка. Випуск 38. Серія : Педагогічні науки : [збірник]. Чернігів : ЧДПУ, 2006. - № 38. – С. 85-89.

ШЛЯХИ РЕГУЛЯЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ПІДЛІТКА ПІД ЧАС ТЕАТРАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВИСТАВ

Кузьменко О. М. - магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;
Піменова Л. О. – Заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Неможливо уявити людське життя без емоцій. Втрата емоцій – це втрата специфічних рис людини. Нормальне життя повинно бути емоційно насиченим з переважанням позитивних емоцій.

Емоційний стан тісно пов'язаний з почуттями. Вони виникають лише за наявності певного рівня інтелекту і відображають відношення предметів і явищ до вищих потреб і мотивів діяльності людини.

Емоції виконують регулятивну функцію. Супроводжуючи будь-які прояви активності особистості, вони є важливим механізмом внутрішньої регуляції психічної діяльності й поведінки, що спрямована на задоволення потреб.

Кожну емоцію можуть супроводжувати виразні рухи. За зміною ходи, поставою, а також жестами людини, мімікою, інтонацією, зміною швидкості мовлення можна скласти уявлення про емоційний стан підлітка.

Спостерігаючи за виразом обличчя, ми не тільки розуміємо, що відчуває підліток, але й самі переходимо в його стан: співпереживаємо, співчуваємо, жаліємо або радіємо. Таким чином, виразні рухи – своєрідний засіб спілкування між людьми.

Будучи важливим фактором емоційної сфери, емоції є процесом безпосереднього переживання почуття. Суб'єктивно вони проявляються як позитивний стан захоплення, насолоди або як негативний стан незадоволення. Кожна емоція має власну картину суб'єктивного переживання та характеризується певним набором виразних рухів. Вона може бути зумовлена реальними чи уявними ситуаціями.

Вміння регулювати свій емоційний стан займає одну з основних ланок у психічній підготовці підлітка до театральних-хореографічних вистав та є актуальною проблемою у виконавській майстерності.

Метою даної статті є визначення шляхів регуляції емоційного стану підлітків під час театральних-хореографічних вистав.

Вивчення різних граней емоційної сфери особистості було предметом численних теоретико-емпіричних досліджень таких вчених, як Б. Ананьєв, П. Анохін, В. Вілюнас, В. Дерябін, Д. Джонсон, Б. Додона, К. Ізард, В. Кеннон, Е. Клапаред, М. Лебединський, О. Леонтєв, В. Мясіщев, П. Симонов, Д. Уотсон та інші.

Вплив емоційно-почуттєвої сфери на духовну культуру особистості досліджували М. Киященко, О. Рудницька, В. Федотова, Г. Шевченко [5, с. 12].

Починаючи з історичного періоду Нового часу, протягом багатовікової історії досліджень, у вітчизняній і зарубіжній психологічній літературі емоції користувалися пильною увагою з боку вчених-філософів (Р. Валетт, І. Васильєв, Л. Виготський, І. Кант, С. Рубінштейн, А. Енштейн та інші), педагогів і психологів (Л. Божович, В. Вілюнас, В. Вундт, Б. Додонов, А. Запорожець, К. Ізард, Ф. Крюгер, О. Леонтєв, Р. Немов, А. Маслоу, М. Полані, П. Симонов, П. Якобсон, К. Еутлі та ін.). Даному феномену відводилася одна з центральних ролей, що визначають внутрішнє життя і вчинки людини. У науково-педагогічній літературі існує величезна множина понять, які характеризують емоційно-почуттєву сферу людини (емоційні переживання, емоційні процеси, емоційність, емоції, почуття, емоційні стани, емоційна риса та інше). Всі ці факти указують на те, що такі терміни, як «емоційне переживання», «емоційний стан», «емоційний процес» пов'язує те, що в них відображається ставлення до дійсності, і головним елементом є переживання. Так, емоційні стани та емоційні переживання характеризують тривалість і силу прояву почуттів; тоді як емоційні процеси відображають внутрішню регуляцію діяльності і виявляють певну почуттєву структуру [3, с. 36; 2, с. 15].

На сьогоднішній день театри поділяються на різноманітні структурні варіанти, певні жанрові модифікації. Окремі театри мають жанрову спеціалізацію. Це театри сатири, комедії, драми та комедії, малих сценічних форм тощо.

Деякі театри орієнтуються на певне коло глядачів (Молодіжний театр, театр юного глядача, театр флоту). Театр, як вид мистецтва поділяється на такі види:

- драматичний театр;
- музичний театр (опера, балет);
- музично-драматичний (поєднуються ознаки двох перших);
- театр оперети або театр музичної комедії;
- театр пантоміми;
- тіньовий театр;

- ляльковий;
- театр одного актора.

В процесі історичного розвитку визначилися різні види театру, котрі відрізняються один від одного специфічним оформленням та засобами художньої виразності.

Серед всіх театрів хочу сконцентрувати увагу на тіньовому театрі. Театр тіней – це форма візуального мистецтва, що зародилося в Азії. Специфіка театру – в його естетиці, умінням володіти своїм тілом та передавати справжні людські емоції через екран. Адже між глядачем та виконавцем стоїть екран, що ускладнює роботу танцівнику. Його форми повинні бути відточені ідеально, адже в тіні глядач бачить лише силует та прояв емоції. Для цього потрібно відшліфувати кожен рух. Цьому допоможе урок класичного танцю, акробатика, техніка, дуетна робота в парах, акторська майстерність, робота з реквізитом.

Підлітковий вік охоплює період від 11-12 до 14-15 років, що відповідає середньому шкільному вікові, тобто 5-9 класам сучасної школи. У цей період в особистості дитини відбуваються складні і суперечливі зміни, на підставі чого його ще називають важким, критичним, перехідним. Така оцінка зумовлена багатьма якісними змінами, які нерідко пов'язані з докорінним ламанням попередніх позицій, особливостей активності, інтересів і стосунків дитини. Відбуваються вони за порівняно короткий час, здебільшого бувають несподіваними і надають процесові розвитку стрибкоподібного, бурхливого характеру. Майже завжди ці зміни супроводжуються появою у підлітка суб'єктивних труднощів. Ускладнюється і його виховання, оскільки підліток не підкоряється ефективним щодо молодшого школяра впливам дорослих, у різних формах проявляє непослух, опір і протест (упертість, грубість, негативізм, замкненість).

Підлітковий вік називають перехідним і тому, що у цей період відбувається перехід від дитинства до юності, від незрілості до зрілості. Ця особливість проявляється в фізичному, розумовому, моральному, соціальному та духовному розвитку особистості [4, с. 45].

У дослідженні підліткового віку важливо, на думку Л. Виготського, виокремити основне новоутворення у психіці підлітка, з'ясувати соціальну ситуацію його розвитку, яка у кожному віці передбачає неповторну систему стосунків дитини і середовища. А суть кризи перехідного віку полягає у перебудові цієї системи. Психологічний зміст підліткової кризи пов'язаний з виникненням почуття дорослості, розвитком самосвідомості, ставлення до себе як до дорослої особистості, до своїх нових можливостей і здібностей. Підліткам властиві прагнення до ідеалів, максималізм, значні фізіологічні зміни [1, с. 5].

У підлітка з'являється прагнення бути в групі, з'являються «лідери». Підліток центрується на сьогоднішньому, стає егоцентриком. Підліток стає більше замкнутим або сором'язливим, іноді від сором'язливості й непевності в собі

з'являється страх сцени. Іноді з'являється відчуття власної невразливості, прагнення перевірити себе та свої сили. Більшість підлітків страждає від того, що їх ніхто не розуміє.

Саме через «Татр Тіней», можна регулювати емоційний стан підлітка. Це єдиний театр, де підлітки не бачать глядача аж до самого кінця виступу. Це допоможе йому сконцентруватися на роботі, а не на власному страху сцени.

Балетмейстер повинен уміти позитивно реагувати на поведінку та емоційні прояви підлітка. Такт – необхідна складова в роботі з підлітком тому, що через нарцистичну вразливість підлітка до нього потрібен обережний підхід. Залишаючись тактовним, не можна забувати про твердість і необхідність виконаної роботи. Це все починається з репетицій.

Оскільки підліток егоїстичний у своїх бажаннях і вчинках, роботу варто планувати так, щоб він одержував від неї задоволення. Необхідно створити у підлітка відчуття незалежності й командної роботи, адже театр – це, як ансамбль, де всі, як один. Вони повинні відчувати себе, як один механізм, що не може працювати один без одного. Дати волю креативу, щоб вони могли попрацювати в парах над проявом емоційного стану, акторської майстерності, пантоміми, дуєтної роботи. Розділити на групи та давати театральні завдання на перевтілення в якогось героя, передати ту чи іншу емоцію, поставити власну театральну мініатюру, давати можливість побути режисером (запропонувати свої ідеї), робити допоміжний реквізит для вистави, обговорювати сценічний костюм. Сходити на вистави професійних театрів тіней, щоб у підлітків виникло бажання дійти до їхнього рівня, а то і більше.

Всі ці компоненти допоможуть підліткам регулювати свій емоційний стан, адже кожна з вище зазначених робіт дозволяє розкрити та проявити себе з різних сторін та дає впевненість в своїх силах, переборює страх перед виходом на сцену.

Основні шляхи балетмейстерської роботи з підлітком – допомогти виробити й закріпити емоційну стійкість перед виходом на сцену (підбадьорювати, наставляти, хвалити, підтримувати) вміння перебувати в колективі та працювати, як один механізм, щоб вони самостійно зрозуміли свою значущість в колективі та відчували відповідальність за свою проведenu роботу, відчували себе самостійною особистістю.

Отже, підлітковий вік – один з найскладніших періодів, який проявляється кризами та емоційною нестабільністю. Все це призводить до нестійкого контролю своїх емоцій та замкнутості в ході театральної-хореографічної роботи. Шляхом подолання емоційної регуляції став театр тіней, що відкрив можливості, емоційну виразність, роботу в парах та інше.

Емоційний стан відіграє важливу роль в театральній-хореографічній підготовці підлітків. Вчитися регулювати свої емоції потрібно починати з репетицій, а саме з простих завдань (від простого до складного (індукції)), давати завдання на креатив, на прояв себе. Підліток по-справжньому зможе

проявити себе, як творча особистість тоді, коли володітиме всіма складовими театрального мистецтва.

Література:

1. Виготський Л. С. психологія мистецтва / Лев Семенович Виготський - [3-вид]. - М. : Мистецтво , 1986. – 536 с. - Бібліорг. : с. 561-565.
2. Запорожец А. В. Развитие социальных эмоций у детей дошкольного возраста / А. В. Запорожец, Я. З. Неверович. – М : Педагогика, 1986. – 176 с.
3. Куракина А. О. Формирование у учащихся положительной эмоциональной оценки изучаемого предмета / Куракина А. О. // Авторефер. ... канд. пед наук. – Ижевск. – 2001. – 17 с.
4. Формирование личности в переходный период: от подросткового к юношескому возрасту / Дубровина И.В. – М., 1987 - 234 с.
5. Щукина Г. И. Проблемы познавательного интереса в педагогике / Г. И. Щукина. – М. : Педагогика, 1971. – 351с.

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НА ЗАНЯТТЯХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ

Мартиненко В. С. – магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Козинко Л. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

На сьогоднішній день існує велика кількість хореографічних колективів, проте, на жаль, не всі з них приділяють достатню увагу формуванню виконавської майстерності танцівників. Безумовно, це складний тривалий і багатоетапний процес, покликаний сприяти досягненню професійного рівня учасника танцювального колективу, адже виховання майбутнього артиста починається змалку і чим більше воно буде системним, чітким і продуманим, тим вищих результатів можна очікувати від учнів.

Питання виконавської майстерності у свій час розглядало багато визначних постатей у різних напрямках мистецтва. Так, наприклад, А. Ваганова, С. Головкина, Р. Захаров, А. Мессерер, Ю. Станішевський – у класичному танці, Б. Асаф'єв, В. Ванслов, Л. Келер, Б. Кременштейн – у музиці, М. Демидов,

В. Мейерхольд, К. Станіславський, М. Чехов – у театральному мистецтві. Також виконавську майстерність, наприклад у балеті, можемо спостерігати завдяки творчості чудових артистів таких, як В. Васильєв, І. Колпакова, С. Лифар, К. Максимова, Г. Уланова та багато інших.

Виконавська майстерність майбутнього артиста балету – це характеристика високого рівня виконавської діяльності, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту танцю, виявлення власного ставлення до його художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення хореографічного твору.

До учнів ставляться досить високі вимоги вже з самого початку, тому професійний відбір допомагає розподілити дітей до різних груп з різним фізичним навантаженням. Багаторічний досвід з відбору дітей для навчання класичному танцю свідчить, що абсолютно ідеальні кандидати на вступних екзаменах майже не зустрічаються. Майбутній артист балету повинен бути фізично здоровим (мати хороший зір, слух, гарний вестибулярний апарат, координацію), мати пропорційну статуру, яка відповідає вимогам класичного танцю, необхідні «професійні» дані (виворітність ніг, підйом стопи та ін.) Знання, уміння, навички набуті у процесі навчання повинні доповнюватись волею і наполегливістю, тоді можна досягти регулярних високих результатів.

Для того, щоб рух був виразним і красивим, він повинен бути правильним, вільним та невимушеним. Цього можна досягти лише в процесі систематичного тренування, тоді тіло людини набуває стрункості та стає міцнішим і гнучкішим, а рухи – гармонійними і завершеними.

Класичний танець користується великою популярністю в усьому світі, оскільки це основа будь-яких видів танців і система виразних засобів хореографічного мистецтва. Також велике значення має гармонія поєднання рухів з класичною музикою [4].

Класична система є найбільш розробленою, стрункою і продуманою. Вона покликана зробити тіло дисциплінованим, рухливим і прекрасним. Її вправи послідовні, кожна з них має свою мету та задачу. Самі рухи стають виразним засобом танцю [3].

«Досягнення в танцювальному екзерсисі повної координації всіх рухів людського тіла спонукає в подальшому сповнювати рух думкою, настроєм, тобто надавати йому тієї виразності, яка називається артистизмом» – пишеться в книзі «Основи класичного танцю» А. Я. Ваганової [1, с. 12].

Важливо навчити «танцювати всім тілом», домогтися гармонійності рухів, розширити діапазон виразності. Також важливо, щоб учні розуміли які рухи виконують, знали їх назву та техніку виконання, тоді з'явиться «осмисленість» у виконанні.

Заняття класичним танцем важкі і вимагають великих фізичних та психологічних зусиль, часу і праці. Для досягнення позитивного результату, педагогу необхідно пробудити в учнях вогник творчого змагання та ініціативи.

Атмосфера позитивного емоційного настрою від занять досягається не тільки від успішно виконаного завдання, приємної втоми від уроку, відчуття своєї сили, а й від похвали педагога. На уроках класичного танцю виховується музикальність учнів – здатність слухати музику, що є одним із засобів виконавської майстерності. Поняття музикальність включає в себе кілька складових. По-перше, це здатність узгоджувати свої рухи з музичним ритмом. По-друге, це свідоме сприйняття теми-мелодії і втілення її в танці. По-третє, це вміння чути інтонації музичної теми [4].

Музика та хореографія повинні стати для учнів єдиним об'єктом уваги. Музика має бути не тільки ритмічною опорою руху, але внутрішнім стимулом до дії.

Школа класичного танцю – це система не тільки фізичного, але і розумового виховання, вона направлена на формування духовного багатства, фізичної досконалості, самодисципліни [4].

«Ми чекаємо від школи чудово підготовлених віртуозів танцю, міцних технічно і разом з тим артистів, які у найскладнішому танці можуть висловити думку і палке почуття, здатних до перевтілення кожний раз в новий художній образ», – пише Р. В. Захаров [2, с. 155].

Саме тому не можна забувати і про акторську майстерність. Надзвичайно важливо, щоб танцівник прожив історію свого героя, а в ідеалі не просто відтворив її, а додав власне ставлення, почуття і думки. Тоді робота над образом буде цікавою для виконавця. Щоразу він буде знаходити нові грані, і таким чином персонаж буде виглядати живим на сцені, а не механічно відтвореним.

Виконавська техніка танцю повинна служити для повної і гармонійної передачі художнього образу та розкриття глибини хореографічного твору. Точність дозволяє танцівнику рухатися легко, вільно, без зайвих фізичних зусиль. Найменша скутість в русі (голови, корпусу, рук і ніг), недолік фізичних сил, енергії, волі ускладнюють дії танцівника, не дають йому можливості проявити всю повноту свого обдарування, не в змозі повністю розкрити образ. Натомість легкість дає піднесено-струнку, «окрилену» пластику виконавської майстерності, особливо при виконанні поз та обертань.

М'якість руху є додатковим елементом виконавської майстерності, що в свою чергу допомагає збільшити діапазон та амплітуду руху, додати пластичності в танці [3].

Тож, лише поєднання точної виконавської техніки, яскрава емоційна передача художнього образу, розуміння хореографічного замислу може створити справжнє дійство на сцені і називатися мистецтвом. Звісно, учням важко виконати всі завдання відразу, але вони повинні з усіх сил намагатися і працювати над собою. На плечах викладача лежить велика відповідальність за постановку задач перед своїми вихованцями. Оскільки лише за грамотного і продуманого керівництва можна досягти гарних результатів. Важливо, щоб кожний учасник навчального процесу розумів свої обов'язки та задачі і

намагався якомога ефективніше втілювати їх у життя. І безумовно, потрібно отримувати задоволення від своєї діяльності, інакше навряд чи можна досягнути високих результатів і тримати планку протягом довго періоду часу. Саме загальний успіх є тією силою, яка допоможе рухатися вперед.

Література:

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература» / Ваганова А. Я. – СПб. : Издательство «Лань» , 2000. – 192 с.

2. Захаров Р. В. Записки балетмейстера / Захаров Р. В. – М. : Искусство, 1976 – 351 с.

3. Класичний танець як засіб формування виконавської культури у хореографічних колективах [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65635b3ad79b4d43b89421206c27.html>

4. Місце класичного танцю у формуванні творчої особистості студентів-хореографів [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://enquir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/20230/1/Putilina.pdf>

ІГРОВИЙ ПРИЙОМ ЯК ОСНОВНИЙ АСПЕКТ РИТМІЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Марушка М. М. - викладач кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, керівник театру танцю «Імпресія» та дитячого танцювального ансамблю «Азарт».

Гра для дітей є засобом відображення навколишньої дійсності, способом проникнення в діяльність і стосунки дорослих. Розвиток відчуття ритму є одним із джерел підвищення життєвого тону дитини, запорукою її мобільності, орієнтування у просторі. Гра – шлях дітей до пізнання світу, в якому вони живуть. З перших занять музика і ритмічні завдання допомагають малюкам розвинути їхню фантазію, діти можуть мріяти, уявляючи себе в казкових світах. Рольові ігри дозволяють дітям стати персонажами з улюблених мультфільмів, казок і фантазій самих дітей та хореографа. Сучасна педагогіка наголошує на важливості почуття єдності із власним тілом. За Ж. Далькрозом, саме ритм упорядковує всі дії особистості і він нерозривно пов'язаний із рухом. Саме ритм лежить в основі всіх мистецтв і дає поштовх на засвоєння відповідних форм руху, розвиває тактильно-рухові здібності. Рух – це життєво необхідна потреба дитини. Чим різноманітніший рух, тим більше інформації надходить у мозок,

тим інтенсивніший інтелектуальний розвиток. Танець, будучи джерелом естетичних вражень дитини, формує її художнє «я».

Одним із основоположників-теоретиків, що обґрунтували ритміку як метод естетичного виховання дітей був швейцарець, Еміль Жак Далькроз. Він впровадив систему ритмічних вправ, в якій музично-ритмічні рухи поєднувалися з використанням м'яча, стрічки та сюжетно-рольових ігор. Суттєвий внесок у такого роду дослідження внесли також Л. Бондаренко, С.Д. Руднева, Н.І. Нечипорук, М.А. Михайлова, Н.В. Вороніна та ін. Дослідження у галузі ритмічного виховання належить і психологу Б. Теплову. Він вважав, що музично-ритмічне відчуття може розвиватись тільки в процесі музичної діяльності.

Видатний український педагог-музикант і хореограф В. Верховинець вважав, що рухливі музичні ігри – це один із могутніх засобів досягнення бажаного результату у вихованні і забезпеченні гармонійного розвитку особистості. Виконуючи у класі музично-ритмічні рухи, діти оволодівають виразними засобами танцю, у них формуються естетичні смаки, підвищується культура поведінки, творча активність [1, с. 6].

Мета. Показати важливу роль використання дитячої гри на заняттях з ритміки.

Еміль Жак-Далькроз, засновник системи музично-ритмічного виховання, характеризує рух, як основу всіх мистецтв, з поступовим навчанням певним формам руху та розвитком дотиково-рухових здібностей. Рух є результатом ставлення до музики, реакцією на звуковий подразник. Рух спричинений музикою і стає вираженням внутрішнього світу індивіда, який її слухає. Загально відомо, що саме «далькрозівська» концепція ритмічного виховання дітей, що є синтезом формування музичних та хореографічних умінь, спирається на розумінні біологічної потреби дітей у русі, активності, виховує інтелігентну, активну, фізично розвинуту особистість. Сюжетно-рольова ритміка являє собою сукупність засобів фізичного виховання, музики, гри-драматизації і змісту казок, що забезпечують інтеграцію рухової і пізнавальної діяльності дітей, зокрема дошкільників.

Заняття ритмікою допомагають дітям засвоїти основні музично-теоретичні поняття, розвивають музичний слух і пам'ять, відчуття ритму, активізують сприйняття музики.

На тлі різних ритмопластичних шкіл початку ХХ ст. система Е. Жака-Далькроза виділялася своєю детальною та чіткою структурою, в основу якої було закладено поняття ритму як універсального виховного засобу. Саме він відкрив виховні та оздоровчі властивості ритму і вперше замислився над тим, яким чином можна використати комплекс ритмічних вправ у розвитку музичних і танцювальних здібностей, музичного слуху, пам'яті, уваги, виразності рухів, творчої уяви. У пошуках нових методів та засобів розвитку музичності учнів, наближення музики до її слухачів з'явилися його «les pas Jaques» – «кроки

Жака», які виконувалися згідно з пульсацією музики. Ці кроки дали початок новій цілісній системі, яка спочатку називалася «ритмічна гімнастика», а пізніше – скорочено – «евритміка», «ритміка». У її основі опинилася рухова реалізація музики – не тільки метра й ритму, а також динаміки і фразування. Однак, на першому місці завжди залишався ритм та його відтворення. «Кроки Жака» дали поштовх до зародження лікувальної педагогіки і загального виховання, а також до оновлення сценічного мистецтва.

Завданням Жака-Далькроза було упровадити елемент художності до існуючих гімнастичних систем, встановити внутрішній зв'язок між «психікою і фізикою», з цією метою він пропонував використовувати музику, в якій усі нюанси звукового руху в часі визначені з безумовною точністю. Композитор та педагог стверджує, що музику можна не тільки чути, але й бачити в звуках, передавати в пластичних рухах. На музику реагує кожна клітинка організму людини, і кожен м'яз людського тіла здатний відповідати на звуки, динамічні відтінки (силу звучання), темп, ритм, музичну інтонацію. Відбувається «злиття» людини з музикою. Звичайно, для того, щоб розвинути в собі таке вміння відчувати і передавати музику в рухах, слід розвивати концентрацію уваги, внутрішнього слуху, пам'яті, координації рухів. Ритмічні заняття під музику тренують розумові здібності та покращують динаміку нервових процесів. В той же час рухи під музику для дітей є дуже привабливим видом діяльності, грою, можливістю висловити свої емоції, проявити свою енергію.

Ж.Далькроз рекомендував проводити заняття з дітьми в ігровій формі, насиченою дією, а не теоретичними поясненнями. Його гаслом було: «Вчити і вчитися з радістю, та із задоволенням» [5]. Гра, будучи простим і близьким дитині способом пізнання навколишньої дійсності, повинна бути найбільш природним і доступним шляхом до оволодіння тими чи іншими знаннями, вміннями і навичками. Вона забезпечує емоційне благополуччя, розвиває фізично і духовно. Те, що без гри могло здаватися нудними вправами, те, що в'яло, без ентузіазму діти повторювали за педагогом для втілення неясного майбутнього, промальовані тільки в голові у хореографа, вже після гри набуває зовсім іншого змісту.

Образні вправи можуть малювати різні картини: це кішка, що сердито випускає кігті, а потім спокійно вмивається; пташка, що легко махає крилами; дощик, який то сильнішає, то поступово вщухає; весняні квіти і метелики, які над ними пурхають; гілки дерев, що похитуються від вітру; дитячі забави і спортивні розваги; окремі трудові процеси (прання, вишивання, будівництво, приготування їжі тощо). Ці вправи корисні ще і тим, що крім поставлених в них музичних та рухових завдань образної спрямованості, вони сприяють звільненню м'язового апарату: допомагають пом'якшити кисть, зняти напруження у плечових та ліктьових суглобах, відпрацювати замахи, різноманітну амплітуду рухів [4, с. 88].

На заняттях з ритміки важливо активно приділяти увагу пластиці і фантазії: адже якщо уважно подивитися навколо, то можна помітити, що весь живий світ, вся природа перебуває в дивовижно пластичному русі.

Спостерігаючи з дітьми за рослинами, тваринами, птахами, рибами, комахами, запропонуйте їм запам'ятати їхні рухи та повторювати їх під музику. А якщо застосувати фантазію та уяву, то можна перейти вже від простих рухів до більш складних. Щоб активніше залучати дитину до процесу уяви, включайтеся у творчість самі, зображуючи те, про що говорите, спочатку спонукаючи дитину повторювати ваші дії, а вже пізніше пропонуйте їй самостійно відтворювати ваші слова, застосовуючи свою фантазію.

У залежності від поставленої мети ігри можна кваліфікувати наступним чином:

- *розвиток артистичності та уяви («Повар».* Педагог пропонує учням зготувати разом одну страву, наприклад – борщ. Кожна дитина повинна придумати яким інгредієнтом вона буде. Коли грає музика діти танцюють навколо видуманої каструлі. А коли музика зупиняється – вони завмирають у вигляді уже придуманого овочу. Хореограф вгадує хто є хто і пропонує певним рухом «стрибати» у каструльку. Музичний супровід краще щоразу змінювати. Саме тоді проявляється вся фантазія у дітей.)

- *розвиток орієнтації у просторі («Кулі та бульбашки».* Діти діляться на дві команди: Кулі-великі, прагнуть зайняти якомога більше простору, повільно переміщаючись по залу і обертаючись навколо себе, намагаючись не пропустити бульбашки. Завдання бульбашок – пересуватися швидко і не зачіпати кулі, забігаючи в різні закуточки. Тут можна виконувати різні вправи (підскоки, перескоки, легкий біг, галоп). Потім команди міняються).

- *розвиток музикальності і почуття ритму («Дискотека».* Діти стають по колу, керівник в центрі. Звучить будь-яка весела танцювальна музика. Керівник вказує на будь-яку дитину і рахує 4 рахунки, а той повинен танцювати під музику, наступні 4 рахунки танцює інший (той, на кого вкаже керівник). Головна умова – рухи не повинні повторюватися! Педагог повинен стежити, щоб всі діти потанцювали і хвалити за оригінальні рухи. Потім можна збільшити до 8 чи 16 рахунків, які будуть танцювати діти.)

- *розвиток уваги і пам'яті («На лісовій поляні».* Діти сідають на зігнуті ноги у коло, беруться за руки. Голова – «квіточки», руки – «травичка», ноги – «грибочки». Вчитель називає, хто танцює на поляні, а діти рухають у ритм музиці тією частиною тіла, яка відповідає назві. Коли вчитель промовляє, що рослини тягнуться до сонечка, діти піднімають голову і руки вгору. «Насуваються хмари, всі на полянці ховаються і починає крапати дощик», – діти нахиляються до підлоги, починають долонями стукати по підлозі, імітуючи

звук крапель дощу. «Закінчився дощик і ми підросли», – діти піднімаються з колін на рівні ноги і роблять під музику галоп по колу).

- *розвиток імпровізації* («На лісовій галявинці»). Можна заздалегідь розподілити ролі: хто кого буде грати, а можна, щоб брали участь усі відразу. Таким чином, дітям вже доведеться перевтілюватися дуже швидко, використовуючи всю свою фантазію. Почнемо ... У лісі на полянці грає пастушок на сопілці, всі дерева танцюють. Почули зайчики, вирішили подивитися, хто так красиво грає. Слідом прилетіли пташки, метелики, закружляли у шаленому танці. Тут лисиці і вовки прийшли, побачили зайчиків, стали навколо них ходити. Жабки прискакали і запропонували у гру пограти та вовків і лисиць наздоганяти. Раптом піднявся сильний вітер, ліс зашумів. Пастушок заграє у ріжок, і вітер стих... Всі зраділи і знову почалося свято, танці і музика на чудовій галявині в лісі. Ось така гра! Тут і акторська майстерність, і вміння чути музику, її характер, темп, вміння імпровізувати і т.д.)

- *наслідування*. Сюжетно-образний рух пов'язано з елементами наслідування, тому такі ігри часто називають імітаційними. («Зоопарк». Діти рухаються по колу, імітуючи рухи тварин, які називає вчитель. Зайчик – стрибають, ведмідь – ходять на зовнішній і внутрішній частині ступні, змія – повзуть, орел – руками імітують крила, мавпа – галоп по колу з гримасами на обличчі, чапля – високо піднімають зігнуті у колінах ноги і т. д.)

Висновки. Ігри служать прекрасним засобом створення атмосфери радості, бадьорості, задоволення. В іграх діти легко засвоюють і вдосконалюють життєво необхідні навички. Будь-яка гра має свої правила, яких треба дотримуватися, тому ігри зміцнюють дисципліну, привчають поважати один одного, відповідати за свої дії. В іграх широко використовуються ходьба, біг, стрибки – все це добре впливає на органи дихання, кровообігу і на руховий апарат.

Отже музично-ритмічні рухи повинні стати одним із джерел, з якого діти набирають запас можливих рухів і способи їх застосування у своїй самостійній діяльності. Особливий емоційний вплив ритміки, якого зазнають діти, спонукає їх до активних дій [1, с. 6].

Література:

1. Балдинюк Д.І., Балдинюк Н.А. Реалізація ідей Еміля жак-Далькроза в музично-ритмічному вихованні молодших школярів / Балдинюк Д.І., Балдинюк Н.А. // Ритмопластичне інтонування у діалоговій взаємодії мистецтв (на матеріалі методичної системи Еміля Жак-Далькроза) – Умань : ІПЦ «Візаві», 2014. – С. 5-8.

2. Березова Г. Хореографічна робота з дошкільнятами / Березова Г. – К. : Музична Україна, 1989. – 203 с.

3. Калініна О.Н. Якщо хочеш виховати успішну особистість – навчи її танцювати: практичний посібник з хореографії для дітей раннього та дошкільного віку. Частина I / О.Н. Калініна. – Харків, 2013. – 55 с.

4. Ліфіц І.В. Ритміка : Навчальний посібник для студентів сер. і вищих навч. закладів. / Ліфіц І.В. – М. : Видачничий центр «Академія», 1999. – с. 224
5. Режим доступу: <http://www.kidsmusic.com.ua/metodics/48-dalkroz>

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ В ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ТЕАТРАЛЬНО- ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВИСТАВ

Матюшина А. В. – магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Піменова Л. О. – Заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Активізація використання інноваційних підходів і технологій в освітньому просторі вищої хореографічної освіти сфокусована на досягненні сучасної якості навчально-виховного процесу, формуванні у студентів хореографічних спеціальностей різноаспектних фахових компетентностей та значущих особистісних якостей, їх відповідності актуальним і перспективним потребам розвитку усіх освітніх рівнів галузі хореографічної освіти. Зокрема, в умовах сьогодення актуалізується потреба осмислення мистецтва балетмейстера як творчої професії, визначення пріоритетів її розвитку в галузі вищої хореографічної освіти. З урахуванням сучасних соціокультурних тенденцій тлумачення категорії «балетмейстер» передбачає широкі можливості для професійної активності представників зазначеного фаху у різних суміжних галузях. Балетмейстер має бути лідером у своїй справі, який втілює у мистецтві танцю свою естетику руху, власний почерк, світобачення, є виразником власної педагогічної доктрини, з опорою на методологію професії, вивірену часом.

Мета статті полягає у дослідженні сутнісних ознак, педагогічної ресурсності, напрямів професійної активності балетмейстерського фаху, теоретичному обґрунтуванні постановочного процесу до реалізації освітньої програми з підготовки фахівців-хореографів у структурі вишів, контент-аналізі змістового наповнення професійно-практичної підготовки студентів закладів вищої хореографічної освіти у контексті стратегій формування здатності до постановочної роботи та роботи з дітьми балетмейстера-педагога.

Узагальнення наукової, мистецько-педагогічної та творчої спадщини відомих теоретиків і практиків професійної хореографії дозволило схарактеризувати основні змістові напрями балетмейстерської діяльності та,

відповідно, специфіку фахової підготовки балетмейстера. Провідні тенденції, організаційно-методичне забезпечення, формування здатності до постановочної роботи, власної творчості в умовах вищої хореографічної освіти сьогодення розкрито в наукових працях сучасних дослідників Л. Андрощук, Є. Валукіна, О. Голдрича, С. Забрєдовського, О. Калініної, Б. Кокуленка, Б. Колногузенка, В. Литвиненка, Л. Макарової, О. Мартиненко, Г. Ніколаї, Т. Павлюк, В. Похиленка, О. Ребрової, Ю. Ростовської, Т. Сердюк, Т. Філановської, Л. Цветкової, О. Шамрової, М. Юр'євої, ін. Однак, актуальною залишається проблема модернізації професійної підготовки майбутнього фахівця хореографа в закладах вищої освіти на основі постановочної діяльності, збагачення хореографічної педагогіки інноваційними ідеями, впровадження сучасних хореографічно-педагогічних технологій у процес викладання професійно-орієнтованих дисциплін.

Хореографічна діяльність є особливим видом художньої активності, яка виражається в художньому способі сприйняття, пізнання, практичного втілення ідеї засобами організованих рухів людського тіла у просторі відповідно до естетичних принципів та закономірностей розвитку різних стилів і жанрів хореографічного мистецтва. Тож балетмейстерська діяльність, як один із її напрямів, містить і творчо-постановчий, і репетиторський, і педагогічний складники. Термін балетмейстер, запозичений у першій половині XIX ст. від нім. «ballettmeister» – постановник, майстер балету», – в енциклопедичних виданнях XX ст. тлумачиться вже як «автор і режисер-постановник балетів, хореографічних творів, керівник балетної трупи, що створює систему рухів у сценічному просторі, гармонійно підпорядковуючи танцювальне видовище основній ідеї сценічного мистецького твору» [1]. Майстер повинен знати технологію хореографічного мистецтва, володіти композицією танцю, специфікою балетної драматургії і режисури, навичками постановки різних форм, видів і жанрів, властивих хореографічному мистецтву. Балетмейстерові необхідно мати практичний досвід танцівника-виконавця в різних видах і жанрах танцю; володіти грамотним емоційним показом, вміти розуміти, відчувати і відтворювати різноманітні рухи, жести, пози в різних характерах, національності, образах; знати основні артикуляційні і темпові закономірності виконання елементів класичного, народно-сценічного та сучасного танцю [3]. «В нашій професії зайвих знань не буває», – підкреслює сучасний балетмейстер Б. Колногузенко, інтерпретуючи її «однією з найцікавіших і водночас найскладніших», яка «вимагає великої кількості умінь, [...] професійного володіння та обізнаності в інших мистецтвах, бо саме цей багаж може зробити митця автором сценічного твору, що принесе естетичну насолоду та формуватиме кращі якості людської душі» [2].

Творчий процес створення танцю завжди починається з замислу чи завдання. Хтось з хореографів у своєму баченні йде від загального змісту або образу танцю і вже потім уточнює його окремі конкретні деталі. Другий,

навпаки, бачить чітко ту чи іншу окрему рису, момент майбутнього твору, а потім розробляє його композиційну цілісність. Коли задум склався у конкретний зміст, тоді ясніше виявляється його тема та ідея. Зміст та образ – обов'язкові умови життя хореографічного твору. Сюжет може бути надуманим, може бути запозиченим з творів літератури, живопису, скульптури, музики, але роль балетмейстера завжди буде першорядною, тому що тільки він може зробити з лібрето чи змісту хореографічний твір. Однією з особливостей балетмейстерської діяльності є приналежність до хореографічної образності. Образ – це мова, за допомогою якої творець може вести розмову з глядачем. В мистецтві образ є носієм ідеї, ідейно-сислового змісту.

Одну з найважливіших ролей в постановці хореографічного твору відіграє музика. Вона повинна повністю відображати задум балетмейстера та доповнювати танець. Музика та танець мають з'єднатись, стати одним цілим. Далі балетмейстер вибудовує постановчий і репетиційний процеси, «дає ім'я» своєму твору, визначає грим персонажів, працює з художниками-сценографами, художниками по костюмах, домагаючись історичної і національної достовірності, відповідності темі, образу героя. Все це підпорядковується основній ідеї – танцювальне видовище повинно являти собою гармонійний, цілісний твір.

Розуміння драматургії хореографічного твору, вміння вибудовувати її в кожному танцювальному номері дає можливість створити сценічний твір, що буде захоплювати глядачів. Драматургія може будуватися за рахунок розвитку сюжету чи за рахунок танцювальних рухів та малюнків. Якщо в драматичному театрі жест доповнює мову, в опері – вокальну партію, то в балетному театрі основним засобом виразності є пластика людського тіла. Одним з допоміжних факторів в драматургії хореографічного твору є пантоміма. Це виразна мова тіла, мова, зміст якої незалежно від ступеню умовності, повинен бути зрозумілим співрозмовнику повністю. У балеті пантоміма служить частіше «містком» між танцювальними епізодами, пояснюючи те, що відбувається, почуття та причини їх виникнення. Пантоміма виконує допоміжні функції і підпорядковується специфіці того мистецтва, у якому існує. Балетмейстер створює не драматизовані пантомімні мізансцени, а танці. А найвища форма драматичної виразності в танці – це виразність самого танцю [4]. У сучасному творі глядач хоче побачити свій світ, свої прикмети, де він пізнає себе. Драматургія і засоби, що розвивають життя, змушують його страждати і радіти, робити потрібні висновки. Все це здатні зробити виразні засоби, виконавська майстерність і драматургія. Тільки в такому світлі осмислюється твір.

Сучасний балетмейстер, педагог, репетитор своїми творчими роботами повинен виховувати хореографічну культуру як виконавців, так і глядачів. В умовах сучасності балетмейстер, за рахунок своїх творів, може підіймати ряд важливих питань для суспільства, висловлювати свої думки з приводу певних подій, розширювати діапазон світосприйняття артистів та глядачів. Рівень

освіти, виховання й культури сучасного учня хореографічної школи багато в чому буде залежати від того, яким буде сучасний педагог-хореограф та балетмейстер, як він буде здійснювати свою професійну діяльність, від його вмінь реагувати на вимоги, пропоновані до нього суспільством, застосовуючи у своїй роботі теоретичні й практичні досягнення хореографічної науки. Саме тому особливого значення набуває пропаганда важливості професійної вищої освіти, розширюючи тим самим коло професійного співтовариства і піднімаючи якість сценічного і соціального танцю на високий рівень.

Отже, обов'язковим етапом становлення балетмейстера є оволодіння ним культурою професійних навичок і технічних прийомів. Фахівець повинен бути готовим до змін та вміти пристосовуватись до нових вимог, які пред'являються виробництвом та роботодавцем, оперувати й управляти інформацією, активно діяти, швидко приймати рішення, навчатись упродовж життя. Балетмейстер, випускник ЗВО повинен: вирішувати завдання, що відповідають його кваліфікації; вміти здійснювати процес навчання учнів у танцювальному колективі з орієнтацією на завдання навчання, виховання й розвитку особистості та з урахуванням специфіки предмета, що викладається; вміти стимулювати розвиток позаурочної діяльності учнів з урахуванням психолого-педагогічних вимог, пропонованих до освіти і навчання; вміти аналізувати власну діяльність, з метою її вдосконалювання і підвищення своєї кваліфікації.

Література:

1. Григорович Ю. Н. Балет. Энциклопедия. - М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Колногузенко Б. М. Види мистецтв і хореографії / Б. М. Колногузенко / Національна хореографічна спілка України. – Харків, 2014. – 319 с. : іл.
3. Марченков А. Л. ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец: учеб. пособие / А. Л. Марченков, А. И. Марченкова; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир 2017. – 124с.
4. Попов А. Д. Про художню цілісність вистави / Попов А. Д. – М. : ВТО, 1969.

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ПРОФЕСІЙНО ЗНАЧУЩА ВЛАСТИВІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА

Мельник О. П. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

Сучасна ситуація, що склалася в освітній галузі України, зумовлює виникнення нових наукових тенденцій щодо вирішення питань покращення якості професійної підготовки учителів. Однією з таких, що останнім часом набуває велику кількість прибічників у науковому середовищі, є звернення до емоційних ресурсів майбутнього фахівця, а саме формування та розвиток його емоційного інтелекту як невід'ємної професійної риси. Особливого статусу вказана тенденція набуває в мистецькій освіті. Адже професія вчителя мистецтва не обмежується лише передачею знань, а в першу чергу асоціюється із збагаченням емоційної сфери учнів, спонуканням їх до пізнання, розуміння та емоціно-образного осягнення високохудожніх зразків мистецтва.

Викладання уроків мистецтва в загальноосвітній школі вимагає від вчителя великої емоційної віддачі. Вести учнів за собою в неосяжний мистецький світ і запалювати дитячі серця любов'ю до нього підвладно лише вчителю, який поєднує в собі здатність до ефективного спілкування з учнями за рахунок розуміння їх емоцій та вміння підлаштовуватися під їхній емоційний стан. Зазначене є основою розвиненого емоційного інтелекту (EQ) вчителя мистецтва.

Варто відмітити, що термін *emotionalintelligence* на сьогоднішній день в науці не має чіткого визначення. Звертаючись до історії його виникнення, слід вказати, що першим позначення EQ (emotionalquotient) ввів у 1985 році Рувен Бар-Он, відмітивши ним коефіцієнт емоційності (за аналогією з IQ – коефіцієнтом інтелекту). Власне поняття «емоційний інтелект» було введено в 90 році ХХ століття Джоном Мейером і Пітером Селовейєм, під яким вони розуміли здатність людини тлумачити власні емоції й емоції оточуючих з метою використання отриманої інформації задля реалізації власних цілей. Також даним терміном вони позначали особливий комплекс психічних властивостей людини, до яких належали здатність розбиратися у власних почуттях, емпатія, вміння регулювати власні емоції тощо.

Серед інших науковців, хто активно займався дослідженням і розробкою проблеми емоційного інтелекту були Г. Деніел, К. Кеннон, Н. Енкельманн, Л. Морріс, Е. Оріоль, Д. Карузо, Д. Голман, Г. Бхарвані, С. Стайн, М. Манойлова, А. Савенков та інші. Серед українських дослідників варто

виділити праці І. Аршави, О. Власової, С. Дерев'янка, Н. Ковриги, Е. Носенко та інших.

Узагальнюючи доробок дослідників даної проблеми, можна дійти висновку, що емоційний інтелект – це феномен, що об'єднує в собі вміння розрізняти та розуміти емоції оточуючих, керувати власним емоційним станом та емоціями партнерів по спілкуванню. Зокрема, Х. Вайсбах, У. Дакс розглядають емоційний інтелект як вміння «інтелектуально» управляти власним емоційним життям. На їхню думку, це вміння сприяє особистому та професійному успіху людини.

Під даним феноменом Д. Гоулмен розуміє такі здібності, як самомотивація та стійкість до розчарувань, контроль над емоціональними спалахами та вміння відмовитися від задоволень, регулювання настрою та вміння не давати переживанням заглушити здатність думати, співпереживати і сподіватися [3].

Г. Гарскова вважає, що це здатність розуміти ставлення особистості, репрезентоване в емоціях, та керувати емоційною сферою на основі інтелектуального аналізу та синтезу [2].

У психологічній літературі багатьма авторами висвітлюються питання щодо вивчення окремих професійно значущих особистісних якостей та здібностей, які входять в структуру емоційного інтелекту вчителя. Так, Ф. Гोनоболін виділяв наступні професійно значущі здібності вчителя: здатність розуміти учня, педагогічний такт, здатність до творчої роботи, здатність швидко реагувати на педагогічні ситуації та ін. Втім Д. Райнс вважав значущими такі характеристики як доброзичливе відношення до учнів, орієнтація на дітей в навчанні, вербальне розуміння, емоційна стабільність, інтерес до контактів, відповідальність і діловитість [1].

Досліджуючи дану проблему, І. Сітдікова зазначає, що емоційний інтелект виступає системоутворюючим фактором продуктивності педагогічної діяльності, що опосередковує придбання професійних знань, умінь, а також стимулює особистісний розвиток вчителя та його учнів [5].

На думку М. Манойлової, структура емоційного інтелекту охоплює два аспекти – внутрішньоособистісний та міжособистісний. Перший з них утворюють такі компоненти як усвідомлення своїх почуттів, самооцінка, впевненість у собі, відповідальність, терпимість, самоконтроль, активність, гнучкість, зацікавленість, відкритість новому досвіду, мотивація досягнення, оптимізм тощо. Інший містить такі компоненти як комунікабельність, альтруїзм, відкритість, емпатія, здатність враховувати та розвивати інтереси іншої людини, повага, здатність адекватно оцінювати і прогнозувати міжособистісні відносини, вміння працювати в команді [4]. За переконанням науковця, акмеологічний розвиток основних складових емоційного інтелекту – емпатичного розуміння та співпереживання, комунікативної толерантності в педагогічному спілкуванні, адекватної професійної й особистісної самооцінки, високого реалістичного

рівня домагань – є фундаментальною умовою професійного зростання фахівців, що працюють з людьми, зокрема педагогів [6].

Слушною є думка В. Алексеевої та Н. Ломоносої про те, що з поняттям емоційного інтелекту тісно пов'язане уявлення про «емоційну грамотність» педагога. Науковці зазначають, що оволодіння вміннями емоційної компетентності наразі є особливо актуальним для підвищення його емоційної культури в цілому. Неможливо не погодитися із думкою авторів про те, що педагогу надзвичайно важливо вміти управляти своїми емоціями, а так само створювати позитивний емоційний фон в дитячому колективі протягом усього робочого дня [1].

Підсумовуючи, варто відмітити, що лише вчитель мистецтва з високим рівнем розвитку емоційного інтелекту має здібності до розуміння власних емоцій, почуттів та емоцій учнів, що зумовлює високу ефективність професійної діяльності. І саме звернення до проблеми емоційного інтелекту дозволяє використовувати новий ресурс, який є у кожного майбутнього фахівця, для подальшого саморозвитку як в особистісному, так і професійному плані.

Література:

1. Алексеева В.С., Ломоносова Н.В. Эмоциональный интеллект педагога / [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://ext.spb.ru/2011-03-29-09-03-14/76-psychological/6514-2014-11-23-12-47-33.html>
2. Гарскова Г.Г. Введение понятия «эмоциональный интеллект» в психологическую теорию / Г.Г. Гарскова // Тезисы науч.-практ. конф. «Ананьевские чтения». – СПб . : Изд-во СПб. ун-та, 1999. – С. 26.
3. Гоулман Д. Эмоційний інтелект / Дэниел Гоулман, пер. с англ. А. П. Исаевой. – М: Аст: Аст Москва; Владимир: ВКТ, 2009. – 478 с.
4. Манойлова М. А. Акмеологическое развитие эмоционального интеллекта учителей и учащихся / М. А. Манойлова. – Псков: ПГПИ, 2004. - 140 с.
5. Ситдикова И. Эмоциональный интеллект педагога как показатель профессионального мастерства / [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://refdb.ru/look/2955327.html>
6. Сулейменова А. Эмоциональный интеллект как фактор успешности педагога / [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://teacher.ozin-ozit-tanu.kz/article/show/id/116>

РОЛЬ ХОРЕОГРАФІЇ У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ РИТМІКИ В ШКОЛАХ МИСТЕЦТВ

Могіліна М. І. (Грузія) – магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Вантух М. М. - Герой України, Народний артист України, академік Національної академії мистецтв України, професор, завідувач кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова, голова Національної хореографічної спілки України

Важливе місце в житті людини займає проблема художньо-творчого розвитку підростаючого покоління. У суспільстві зростає потреба у самостійних, високоінтелектуальних творчих особистостях, які здатні самостійно вирішувати труднощі, приймати і втілювати в життя нестандартні рішення. Все це вимагає розробки нових методів виховання для підростаючого покоління.

До проблеми дослідження ролі хореографії у творчому розвитку молодших школярів на уроках ритміки в школах мистецтв зверталися такі науковці, як: А. Я. Ваганова, Н. П. Базарова, Н. В. Захарова, К. Зацепина та ін.

Найбільший інтерес в цьому плані являють діти молодшого шкільного віку, адже саме в цьому віці закладаються основи особистості, проявляється інтерес до придбання нових знань, умінь і навичок. Одним із засобів всебічного розвитку дитини є хореографічна творчість, яка об'єднує в собі образотворче мистецтво, музику, ритміку і пластику рухів.

З психологічної точки зору молодший шкільний вік це сприятливий період для розвитку творчих здібностей. У цьому віці мислення більш вільне і незалежне, ніж мислення дорослих учнів, і цю якість необхідно всіляко розвивати. Найбільш ефективно це можна здійснювати на заняттях у школах мистецтв.

Школа мистецтв - це установа, де є можливість отримати професійні знання, поєднувати різні види діяльності для розвитку творчих здібностей, розвинути мотивацію особистості до пізнання творчості. Від різнобічного використання цих можливостей буде залежати творчий потенціал дорослої людини.

Як в сфері загального викладання, так і в умовах творчого зростання учня і його активності, особлива роль відводиться викладачеві, а саме - його здатності знайти спільну мову з учнями, здатності уявити себе на їхньому місці,

використовуючи ігрові методи. Даний підхід буде не менш успішним і в разі викладання дисципліни «Ритміка» в школі мистецтв.

Талант педагога і його творче натхнення є вирішальними в творчому розвитку учнів у позашкільних навчальних закладах, зокрема на уроках ритміки. Заняття базуються на твердому розумінні взаємозв'язку таких елементів, як: мистецтво-життя, життя-мистецтво, набувають творчого характеру і сприяють максимально ефективному використанню можливостей хореографії.

Ефективність розвитку творчих здібностей в учнів різних спеціальностей - це можливість придбання досвіду різноманітної діяльності і збагачення новими знаннями. Хореографічна творчість а саме практичний досвід в цій сфері, здатні підвищити ефективність системи художнього виховання підростаючого покоління.

Наукові розробки викладачів-практиків, психологів і лікарів стверджують, що розвиток хореографічних рухів на кожному віковому етапі відбувається по-різному. Учні в молодшому шкільному віці вже краще володіють тілом і керують своїми рухами. Розвивається слухова увага, ритмічні рухи у дітей цього віку стають більш музичними. Вони своїми рухами вже можуть передати характер тієї чи іншої музики, їх рухи стають різноманітнішими. Творчі здібності учнів розвиваються поступово завдяки цілеспрямованому навчанню, розширенню музичного досвіду, уяви і мислення.

Кожний музичний твір, в залежності від характеру, викликає певну емоційну і рухову реакцію, що безумовно можна назвати творчим втіленням музики в дії. Ці фактори необхідно враховувати педагогу при виборі танцювально-музичного матеріалу, який повинен викликати певний інтерес в учнів, мати смислове навантаження і сприяти розвитку творчої ініціативи. Проте метою педагога залишається контролювати емоційно-рухову активність учнів в задалегідь вибраних рамках. Музика повинна бути образно кажучи «диригентом» рухів і емоцій, які повинні відповідати музиці і підкоряться їй, відображаючи при цьому її характер і виразність. Поєднуючи образність, музику і руху, можна домогтися розвитку уяви. При правильному виборі подібної тактики можливо позбутися скутості учнів. І отже рухи стануть вільними, що дає передумови до того, що учневі вдасться передати характер твору. Так само не менш важливою складовою творчого розвитку учнів є малюнок танцю, який максимально повинен передавати хореографічний характер твору. І невід'ємною частиною є підбір рухів, які повинні відповідати тематиці даної постановки. Велика кількість рухів, зібраних в один танець, не характеризує його успіх, важливими є їх точність, виразність, відповідність характеру музики.

Танець може бути сольним, парним або масовим. У всіх випадках виконання чіткого малюнка характеризується неодноразовим повторенням одного і того ж руху. Складність виконання танцю повинна бути під силу учневі.

Розглядаючи питання про прояв творчого розвитку учнів на уроках ритміки, не можна не відзначити роль танцю. Танці розвивають музичний слух.

Саме в імпрровізації танцю найкраще можна спостерігати прояви творчості у дітей. Учні школи мистецтв різних спеціальностей потребують вільного танцю, для них це одна з найдоступніших форм самовираження.

Особливо важливо в молодшому шкільному віці займатися ритмікою, так як в цьому віці дитина має великий потенціал у розвитку своїх здібностей по відношенню до танцю і музики. Згодом ці можливості втрачаються, тому їх потрібно використовувати якомога ефективніше. Метою уроків ритміки є залучення дітей до хореографії.

Окрім вміння гарно танцювати, заняття танцями сприятливо впливають на роботу серця і нервової системи. Під час танцю тренується пам'ять, розвиваються здібності уяви, тренується навичка орієнтування в просторі. Танець - один з найбагатших джерел естетичних вражень дитини, розвиває почуття ритму, вчить розуміти музику, погоджуючи з нею свої рухи. Займаючись танцями на уроках ритміки, формується постава, виховуються основи етикету і грамотна манера поведінки в суспільстві.

Педагогу слід розуміти, що оволодіння тією чи іншою навичкою має носити художньо-творчий характер. Так учень не просто вивчить певну кількість рухів, але з кожним уроком буде пізнавати виразну мову хореографічного мистецтва.

Уроки ритміки заповнені різними видами діяльності: учні слухають музику, виконуючи під неї руху, танцюють під настрій музики. Танцем вони втілюють свої фантазії в реальність, імітуючи рухи тварин або створюючи певний образ. Дитячій фантазії немає меж. Це і є творчий розвиток дитини на уроках ритміки.

Отже, уроки ритміки націлені на творчий розвиток учнів в умовах прояву вільної ініціативи, художнього початку і чуттєвих роздумів. Також направлено на прояв учнем себе у творчій роботі не тільки на уроці, а й удома. Уроки ритміки представляють музично-ритмічне заняття, де є місце синтезу мистецтв, а також і драматургії.

Література:

1. Ветлугіна Н. О. Хореографічний розвиток дитини / Н. О. Ветлугіна – К. : Муз. Україна, 1989. – 109 с.
2. Голдрич О. С. Методика роботи з хореографічним колективом / О. С. Голдрич. – Львів. : «Сполом», 2007. – 230 с.
3. Лілов А. Л. Про природу художнього мислення / А. Л. Лілов – Харків. : Наука, 1990. – С. 98 – 100.
4. Рехліцька А. Є. Хореографія – вихователька поколінь / А. Є. Рехліцька. – К. : Мистецтво, 1983. – 47 с.
5. Якиманська І. С. Технологія особистісно-зорієнтованого виховання / І. С. Якиманська. – К. : Наука, 2000. – 146 с.

РОЛЬ ВИВЧЕННЯ PORT DE BRAS ДЛЯ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

М'ялківська С. А. – старший викладач кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Класичний танець – основа хореографії, система художнього мислення, що включає в себе рухи тіла, які можуть висловити внутрішній стан танцівника. У класичному танці немає випадковостей – це чітка система рухів сформована протягом багатьох віків, яка стала академічною. На уроках класичного танцю осягаються тонкощі балетного мистецтва, закономірності виконання рухів, пластика та артистизм їх передавання. Однією з неодмінних умов у виконанні класичного танцю є вільне та пластичне володіння руками та чітка координація рухів верхньої й нижньої частини тіла, тому у теорії та методиці викладання класичного танцю для студентів-хореографів важливе значення має вивчення форм Port de bras.

Port de bras – це правильні рухи руками в основних позиціях (округлі, видовжені) з поворотом або нахилом голови, а також з перегином тулуба. Ці рухи розвивають м'язи плечового, ліктьового суглобів, зап'ястків та пальців рук для виразності сценічного жесту. А. Я. Ваганова писала: «[...] в мистецтві Терпсихори руки часом замінюють людську мову мистецтва драми» [1].

В теорії та методиці викладання класичного танцю існує шість Port de bras-формул, вперше розгорнуто описані Агрипиною Яківною Вагановою [1], якими користуються методисти та викладачі. Це своєрідна «абетка» рухів рук у класичному танці, ці форми використовували у своїх методичних роботах відомі педагоги-хореографи Т. Ахекян, Н. Базарова, В. Костровицька, В. Мей, П. Пестов, А. Писарєв, М. Тарасов, С. Холфіна, Л. Цветкова та ін. Методика роботи А. Я. Ваганової, яка включала і шість Port de bras, вивела техніку класичного танцю на принципово новий рівень, що дозволило підвищити можливості та діапазон пластики всього тіла, а також зробити танець більш виразним та артистичним для розкриття образів та перспектив хореографічного мистецтва.

Підготовчу роботу до вивчення Port de bras зі студентами-хореографами слід починати з виховання гнучкості та м'якості рук і сформованості кисті, що дасть змогу у подальшому при вивченні позицій рук, утримувати їх у правильному заданому положенні та переведенні з позиції в позицію, у подальшому це виведе на засвоєння I-Port de bras.

Ускладнюючи процес вивчення і використовуючи інші (ускладнені) переводи рук і нахили тулуба, викладач поступово переходить до вивчення

інших форм Port de bras (II, III, IV, V, VI). Коротко опишемо методику виконання Port de bras.

Приклади Port de bras за А.Я. Вагановою [1].

I-Port de bras – відрізняється від інших форм Port de bras тим, що не має preparation та закінчення, виконується по I та V позиції. Вивчається на початку навчання разом з вивченням позицій рук (I-III-II). Етапи вивчення I- Port de bras: 1– 4 такти 4/4, 2 – 2 такти 4/4 або 8 тактів $\frac{3}{4}$, 3 етап – 1 такт 4/4 або 4 такти $\frac{3}{4}$.

1. Руки піднімаються в I позицію, голова нахиляється до лівого плеча, погляд на долоні.

2. Руки переводяться в III позицію, голова повертається праворуч.

3. Руки відкриваються у II позицію, погляд слідує за правою рукою.

4. Руки опускаються у підготовче положення, кисті рук займають положення allonge, перед опусканням у підготовче положення погляд супроводжує кисті рук.

II-Port de bras – має preparation та закінчення, виконується у V позиції. Виконується – 2 такти 4/4, 1 такт 4/4, 8 тактів $\frac{3}{4}$, 4 такти $\frac{3}{4}$, 2 такти $\frac{3}{4}$.

Вихідне положення: V позиція, права нога попереду, руки у підготовчому положенні, epaulement croise.

Preparation: 1 акорд – руки у I позиції, голова нахиляється до лівого плеча; 2 акорд – ліва рука у III позиції, права рука у II позиції, голова праворуч.

1, 2 – ліва рука переводиться у II позицію, а потім опускається у підготовче положення; права рука переводиться у III позицію, голова та погляд слідує за лівою рукою, а потім переводяться на праву руку.

3. Руки збираються у I позицію, погляд на праву кисть.

4. Ліва рука піднімається у III позицію, права рука відкривається у II позицію, голова праворуч.

Закінчення: 1 акорд – ліва рука переводиться у II позицію; 2 акорд – руки збираються у підготовче положення.

III-Port de bras – має preparation та закінчення, рухи правої та лівої руки симетричні, виконується в I та V позиції з нахилами корпусу вперед та назад.

Виконується на: 2 такти 4/4, 1 такт 4/4, 8 тактів $\frac{3}{4}$, 4 такти $\frac{3}{4}$.

Вихідне положення: V позиція, права нога попереду, руки у підготовчому положенні epaulement croise.

Preparation: 1 акорд – руки у I позиції, голова нахиляється до лівого плеча; 2 акорд – руки у II позиції, голова і погляд на праву руку.

1. Тулуб нахиляється вперед. Руки опускаються у підготовче положення. Голова супроводжує праву руку.

2. Тулуб виправляється. Руки через I позицію піднімаються у III позицію. Голова і погляд сліdkують за правою рукою.

3. Тулуб перегинається назад, руки у III позиції, голова праворуч.

4. Тулуб випрямляється. Руки розкриваються у II позицію. Голова повернута до правої руки.

Закінчення: 1 акорд – руки allonge, 2 акорд – руки підготовче положення.

IV-Port de bras – має preparation та закінчення, виконується по V позиції з використанням IV арабеска. Виконується на: 2 такти 4/4, 1 такт 4/4, 4 такти $\frac{3}{4}$, 2 такти $\frac{3}{4}$.

Вихідне положення: V позиція, права нога попереду, руки у підготовчому положенні, epaulement croise.

Preparation: 1 акорд – руки у I позиції, голова нахиляється до лівого плеча, погляд на долоні; 2 акорд – ліва рука у III позиції, права рука у II позиції, голова праворуч.

1, 2. Ліва рука відкривається у II позицію у точку 4, права рука з правим плечем спрямовується вперед у точку 8, голова праворуч, тулуб перегинається назад (поза IV arabesque).

3. Ліва рука через підготовче положення піднімається у I позицію, права рука у I позиції, голова і погляд направлені на праву долоню, тулуб займає положення epaulement croise.

4. Ліва рука піднімається в III позицію, права рука відводиться у II позицію, голова та погляд на праву руку.

Закінчення: 1 акорд – ліва рука відкривається на II позицію, 2 акорд – руки опускаються в підготовче положення.

V-Port de bras – має preparation та закінчення, виконується по V позиції. Виконується на: 4 такти 4/4, 2 такти 4/4, 1 такт 4/4, 8 тактів $\frac{3}{4}$, 4 такти $\frac{3}{4}$, 2 такти $\frac{3}{4}$.

Вихідне положення: V позиція, права нога попереду, руки у підготовчому положенні, epaulement croise.

Preparation: 1 акорд – руки у I позиції, голова нахиляється до лівого плеча, погляд на долоні; 2 акорд – ліва рука у III позиції, права рука у II позиції, голова праворуч.

1. Ліва рука опускається в I позицію, права рука через підготовче положення підводиться до I позиції, тулуб нахиляється вперед.

2. Тулуб випрямляється ледь повертаючись ліворуч, руки в I позиції, погляд на праву долоню.

3. Тулуб перегинається назад, права рука піднімається у III позицію, ліва рука відкривається у II позицію.

4. Тулуб випрямляється, права рука переводиться у III позицію, погляд та голова на праву руку.

Закінчення: 1 акорд – ліва рука відкривається у II позицію; 2 акорд – руки закриваються у підготовче положення.

VI-Port de bras – має preparation та закінчення, в ньому використовуються рухи рук та ніг. Виконується на: 2 такти 4/4, 1 такт 4/4, 8 тактів $\frac{3}{4}$, 4 такти $\frac{3}{4}$.

Вихідне положення: V позиція, права нога попереду, руки у підготовчому положенні, epaulement croise.

Preparation: 1 акорд – plie по V позиції, права нога відкривається вперед, руки у I позиції, погляд у праву долоню; 2 акорд – перехід у позу croise назад (через не фіксуюче demi-plie по IV), ліва рука піднімається у III позицію, права рука відкривається у II позицію, погляд та голова праворуч.

1. Тулуб нахиляється вперед, поглиблюючи plie на правій нозі, ліва нога відтягується назад (розтяжка), руки залишаються в попередньому положенні.

2. Сильним поштовхом перейти на ліву витягнуту ногу, підняти корпус, права нога croise вперед, руки зібрати у I позицію, погляд у праву долоню.

3. Тулуб перегинається (як V-Port de bras) назад, ліва рука відкривається у II позицію, голова повертається ліворуч, права рука піднімається у III позицію.

4. Руки переводяться: ліва рука у III позицію, права – у II позицію, погляд у точку 2, тулуб випрямляється, ноги переходять в позу croise назад через прохідне demi-plie,

Закінчення: 1 акорд – ліва рука відкривається у II позицію; 2 акорд – руки закриваються у підготовче положення, ноги у V поз.

Останнє, VI-Port de bras може бути використано для tours en dehors – в позах attitude croisee, III та IV arabesque, croisee та effacee вперед та en dedans – в позах attitude effacee, I та II arabesque, a la seconde.

В adagio port de bras можуть закінчуватись в preparation для tours в великих позах і для маленьких pirouette (IV позиція – вужче).

Зупинимось на основних помилках при вивченні студентами-хореографами форм Port de bras. При розучуванні всіх форм-формул Port de bras викладачу слід звертати увагу на точність малюнку переводу рук та скоординованості рухів рук і голови. Важливий момент співпадання переводів рук із музичним супроводом, дотримання музичальності при їх виконанні.

Наступною помилкою при виконанні форм-формул є неточні позиції ніг, тому викладачу варто вимагати від студентів та звертати їхню увагу на дотримання цих позицій в процесі вивчення Port de bras.

При виконанні IV форми Port de bras досить часто студенти неправильно виконують IV arabesque, при нахилах корпусу вперед і назад викладачу необхідно звертати увагу на правильну постановку тулуба (III, V-Port de bras). При переході ніг з позиції у позицію треба переносити вагу тулуба з ноги на ногу і слідкувати за виворітністю ніг (VI-Port de bras).

Безперечно, засвоєння всіх форм Port de bras вимагає копіткої роботи, затрат у часі, уваги студентів та цілеспрямованої роботи викладача на усунення помилок при вивченні. Згодом, коли студенти-хореографи засвоїли малюнок та тонкощі виконання Port de bras, викладач мусить домогтися плавності та артистичності.

Таким чином, продовжувати варіанти Port de bras можна безкінечно, комбінуючи основні їх елементи – все це дає можливість урізноманітнити навчальний процес з класичного танцю, домогтися музичальності, пластики та

скоординованості виконання рухів, а також підготувати студентів до вивчення складної балетної техніки та створення виразних образів.

Література:

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература» / Ваганова А. Я. – СПб. : Издательство «Лань», 2000. – 192 с.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ

Пен Лю (Китай), член академії танцю Китаю, Голова правління ГО «Центр культури та мистецтв Китаю» в Україні, Заслужений артист естрадного мистецтва України, магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Освітня система України спрямована на розробку та впровадження в педагогічну практику ефективних технологій розвитку інтелектуальних і творчих здібностей особистості, формування її пізнавальної та креативної активності. Важливе значення в цьому процесі відіграє система позашкільної освіти: гуртки, творчі об'єднання, у яких дитина може розкрити свої творчі можливості, розвинути інтелектуальні здібності, сформувати творчу індивідуальність і, як наслідок, визначитися з майбутньою професією. Тому держава сприяє розширенню мережі позашкільних закладів освіти, координуючи співпрацю із вищими закладами освіти та науковими установами педагогічного й мистецького спрямування.

Метою позашкільної освіти, відповідно до суспільного замовлення й освітньої політики держави, є: створення психолого-педагогічних умов для повноцінного творчого, інтелектуального та духовного розвитку особистості; підвищення її мотивації до пізнання й творчості; задоволення освітніх потреб творчої особистості на основі залучення її до свідомої та систематичної творчої діяльності. Навчальні заклади мистецького спрямування, особливо хореографічні, є справжніми творчими лабораторіями, які створюють оптимальні педагогічні та дидактичні умови для творчо обдарованих і талановитих дітей [8, с. 66].

Для освітнього процесу в закладах освіти мистецького спрямування визначальними є такі принципи навчання й виховання, що максимально сприяють залученню гуртківців до творчої роботи: науковість, активність,

індивідуальний підхід, синтез інтелектуальної та практичної діяльності, єдність свідомості та поведінки, суб'єкт-суб'єктна взаємодія, оптимальний вибір змісту, форм, методів і засобів навчання відповідно до освітніх запитів, інтересів і можливостей вихованців тощо [8, с. 67].

Навчальний процес у гуртках, інших творчих об'єднаннях мистецького спрямування передбачає наявність науково-методичної роботи, що стимулює фахівців-педагогів поглиблено вивчати програмний матеріал й урізноманітнювати навчальну діяльність вихованців. Це досягається завдяки таким аспектам, як: активізація навчання, творча взаємодія педагога та вихованців, індивідуалізація освітнього процесу [8, с. 67].

Формуванню творчої, інтелектуальної особистості виконавця-танцівника в хореографічному колективі сприятимуть такі психолого-педагогічні умови:

- залучення особистості до активного, свідомого опанування навчальним матеріалом, формування в неї на цій основі стійких навичок пізнавальної та творчої діяльності;
- постійне підвищення якості знань і вмінь, що є сукупністю волі, емоцій та інтелекту особистості;
- пошук мотиваційних засад творчої діяльності в мистецтві хореографії;
- співробітництво та співтворчість педагога й вихованців, побудовані на визнанні особистості дитини, на повазі до її пізнавальної та творчої діяльності, на взаємній зацікавленості в спільному успіху та наслідках творчої діяльності в мистецтві танцю [8, с. 67–68].

Вибір форм і методів організації пізнавально-творчої діяльності вихованців творчих об'єднань мистецького спрямування досить великий і завжди залишає альтернативу учасникам навчального процесу (як педагогам, так і дітям) з урахуванням специфіки навчального курсу, особистих уподобань, інтересів і здібностей.

Основними формами залучення вихованців до творчої діяльності є: участь у роботі секцій оргкомітету гуртка; науково-практичні конференції, семінари, майстер-класи, відкриті заняття; участь у конкурсах і фестивалях, концертна діяльність; індивідуальна та групова робота вихованців над пошуком і збиранням фольклорного матеріалу, фольклорні експедиції; екскурсії до музеїв, на вистави до театрів; зустрічі з видатними діячами мистецтва; розроблення та підтримка інтернет-сторінки гуртка; робота сезонних таборів у канікулярний час; самоосвітня творча діяльність (музеї, бібліотеки) [8, с. 68].

Залежно від використання згаданих форм і методів організації творчої діяльності у вихованців хореографічних гуртків, творчих об'єднань позашкільних навчальних закладів поетапно відбуваються якісні особистісні зміни, що забезпечують:

- прискорений розвиток інтелектуальних і творчих здібностей;
- формування високого рівня творчої активності;

– вироблення навичок особистісного самовизначення (зокрема й професійного), самореалізації та саморозвитку [8, с. 68].

Формування системи вмінь і навичок творчої особистості засобами хореографії сприяє розвитку високого рівня її творчої активності, оскільки забезпечує постійну спрямованість особистості на подальшу пізнавальну та творчу діяльність.

У ході навчально-тренувальної та постановочної роботи у вихованців хореографічних гуртків, творчих об'єднань формуються такі основні компоненти навчальних і виконавських умінь і навичок особистості, що підтверджують якісні зміни в рівні розвитку їхньої творчої активності (участь у концертах, фестивалях і конкурсах): пізнавально-навчальний, мотиваційно-вольовий, змістовно-операційний, емоційний, самооцінний [8, с. 68–69].

Хореографічна діяльність сприяє розвитку творчої активності особистості, формує її індивідуальний стиль, є важливою умовою самореалізації, самоствердження, самоперетворення та самовдосконалення особистості, її адаптації та рефлексії [8, с. 69–70].

Моніторинг ефективності навчального процесу хореографічних гуртків, творчих об'єднань, що систематично залучають своїх вихованців до творчої й експериментальної діяльності, дозволяє відстежити якісні зміни в розвитку творчої активності вихованців – виявити результативність пізнавальної та творчої діяльності, оволодіння необхідними знаннями та вміннями, рівень самоосвітньої діяльності та комплексний підхід до самоосвіти тощо [8, с. 70].

У процесі систематичного залучення вихованців хореографічних гуртків та творчих об'єднань до творчої діяльності в дітей формується позитивна мотивація, розвиваються творчі здібності й інтелект, відбувається становлення характеру та психічних якостей творчої особистості, формується творча самосвідомість [8, с. 70–71].

У віковому розвитку людини важлива роль належить освіті. Це стосується не тільки оптимального фізичного розвитку організму, його вдосконалення, зміцнення здоров'я, але й формування творчих і, насамперед, духовних якостей особистості. Усе це стає можливим при реалізації завдань хореографічної освіти, що передбачають, зокрема, органічний зв'язок різних видів виховання: розумового, етичного, трудового, а також естетичного.

Естетичний аспект мистецької діяльності містить такі складники:

- художньо-практичний;
- художньо-творчий (створення творів);
- художньо-технічний;
- художньо-рецептивний (сприйняття твору);
- рецепційно-естетичний (сприйняття краси);
- духовно-культурний (вироблення смаку);
- теоретичний (вироблення естетичних концепцій) [1, с. 143].

Мистецьке виховання – це цілеспрямована педагогічна діяльність із формування засобами мистецтва естетичної культури, естетичної свідомості (вироблення естетичного смаку, ідеалу) й естетичної діяльності (художньо-творчої, художньо-рецептивної), здатності до художньо-творчої діяльності – створення якісно нових, неповторних духовних цінностей [1, с. 145].

Хореографія охоплює всі сторони духовного життя особистості, що дозволяє сформувати в неї навички оцінювати прекрасне та потребу прагнути до нього. У цьому контексті підготовка учнів у системі хореографічної освіти набуває особливої актуальності. Дитина, що здобула хореографічну підготовку, має можливість сформувати все різноманіття рухових умінь. Розширена ерудиція та розвинений естетичний смак вихованця дозволять йому повніше проявляти себе не тільки в танцювальному мистецтві, але й у побуті та суспільній діяльності.

Особливість хореографічної педагогічної діяльності полягає в усебічному перетворенні об'єкта впливу. Викладач-хореограф повинен постійно розвивати у своїх вихованців здатність помічати красу навколишньої дійсності, аналізувати й оцінювати її.

Основна мета хореографічного мистецтва у виховному процесі молоді – сприяти естетичному вихованню та фізичному розвитку юного покоління. Крім того, хореографічне мистецтво виконує важливі суспільні функції, сприяє вихованню національної самосвідомості, патріотизму, формує естетичні та моральні орієнтири молодого покоління.

Завдання хореографічного мистецтва у формуванні молодого покоління – надати початкову хореографічну підготовку, виявити здібності дітей і задовольнити їхню потребу в руховій активності, розвинути почуття ритму, хореографічну виразність, координацію рухів, на цій основі виховати художній смак, уміння сприймати мистецтво повноцінно [8, с. 72].

Дітей дошкільного та шкільного віку необхідно спрямовувати на всебічний розвиток їхніх талантів, розумових, фізичних і творчих здібностей.

Працюючи з дітьми, керівник має чітко уявляти не тільки завдання, які стоять перед хореографічним колективом, а й конкретні шляхи їх реалізації. Педагог повинен володіти не лише знаннями хореографії, а й загальноосвітніх і спеціальних предметів – педагогіки та психології.

Творчий потенціал дитини яскраво виявляється в спілкуванні з мистецтвом танцю, тому соціальні інститути повинні забезпечити мистецькі навчальні заклади відповідними фахівцями та програмами, які б готували молоде покоління до багатогранної професійної діяльності [8, с. 72].

У сучасних умовах розвитку суспільства гостро стоїть проблема педагогічних кадрів, зокрема підготовки фахівців у галузі хореографії. Впливаючи на розвиток дитини за допомогою танцю, викладач хореографії сприяє усесторонньому розвитку її фізичних і духовних здібностей.

Танець – популярний вид мистецтва, що гармонізує розвиток дитини. Знання психолого-педагогічних засад для всебічного формування особистості танцівника виведе роботу хореографа-викладача на новий, більш якісний рівень, сприятиме ефективному функціонуванню дитячих аматорських об'єднань.

Література:

1. Белявіна Н. Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін : підручник. Київ : НАКККіМ, 2015. 250 с.
2. Вишневський О. І. Телоетичні основи сучасної української педагогіки : навч. посіб. 3-те вид., доопр. і доп. Київ : Знання, 2008. 566 с.
3. Выгодский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова. Москва : Просвещение, 1991. 480 с.
4. Гавеля О. М. Педагогічні умови художньо-творчого виховання обдарованої учнівської молоді у позанавчальний час : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2006. 375 с.
5. Кирилюк В. М. Сучасні освітні технології в хореографічній підготовці : навч.-метод. посіб. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2007. 139 с.
6. Роговик Л. С. Психомоторика дитини. Київ : Главник, 2005. 112 с.
7. Тараканова А. П. Система хореографічного виховання у школах і позашкільних закладах : навч.-метод. посіб. Київ : ІЗМН, 1996. 264 с.
8. Шалала С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ САМОРОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Підлужний В. І. - магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Білошкурський В. С. - Заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

На поточному етапі розвитку сучасна хореографія зароджується шляхом змішання різних танцювальних стилів і напрямків, які розвивалися протягом ХХ століття, вона існує як єдине ціле танцювальних композицій хореографів і професійних театрів перфомансу.

Американський хореограф Марта Грехем визначала танець як справжній вияв найглибших душевних почуттів, що вивільняється через рух тіла. Антрополог Джоан Кеалінохомоку дає наступне визначення: «танець – це

тимчасовий, скороминущий спосіб експресії, що відбувається в заданій формі і стилі за допомогою рухів тіла» [1].

В даний час в умовах інтенсивних і глобальних змін, людство шукає шляхи виходу з кризових і конфліктних ситуацій [4]. На перший план виступають питання швидкої і гнучкої адаптації особистості до швидко мінливих умовами [5], що характеризується рівнем саморозвитку особистості.

У педагогіці розглядаючи особистість, наголошують, що «зміна особистості під впливом закономірностей розвитку психіки, станів внутрішнього суб'єкта, соціальної ситуації його розвитку; характеризується як “зміна”, “творення”, “вдосконалення”»; як «розвиток його світогляду, самосвідомості, відносин до дійсності, характеру, здібностей, психічних процесів, накопичення досвіду» [6].

Саморозвиток особистості визначається як процес свідомих, якісних і незворотних змін особистістю своїх моральних якостей, інтелектуальних та соціальних здібностей і можливостей, своїх фізичних, психічних і духовних сил з метою «добудувати» себе до ідеального образу цілісної особистості. Під саморозвитком розуміємо прагнення людини змінити себе і оволодіти засобами такої зміни; особливий процес, який йде за іншими «самопроцесами» і спирається на них.

Інтенсивність і глибина змін, що відбуваються в суспільстві відбивається на емоційній сфері кожної людини. В зв'язку з цим цікавою і перспективною є робота з саморозвитку особистості через танець, адже саме танець є інтегратором усіх аспектів людини.

Танцювальні композиції припускають безліч переміщень учасників в просторі відносно один одного (що створює різноманіття малюнків танцю – зміну структури), а також включають в себе взаємодію кожного учасника з іншими. Тобто, кожен учасник знаходиться в ситуації необхідності рухатися не тільки зі своїм ритмом, а й ритмом музики, ритмом інших учасників, а також тримати в увазі весь простір і всіх учасників. Показником того, що всі ці критерії утримуються групою під увагою, є зміна ясних і чітких малюнків танцю.

Фактично такий процес передбачає високий рівень танцівника, а тому вимагає високої і тривалої концентрації, а також підтримки емоційного і вольового зусилля продовжувати процес.

Розучування даних зв'язок (знайомство зі структурою) здійснюється через призму відчуття свого тіла, утримання на увазі інших учасників, також простору, і направлено на підвищення ступеня усвідомленості своїх станів і зміною відносин до світу природи, світу людей, до себе [7].

Характерною особливістю сучасного танцю є знайомство з станом «тут і зараз», яке підтримується вже самою включеністю учасників в цей процес. Цей стан пов'язаний з інтеграцією інтелектуальних, емоційний і фізичних аспектів, його також можна назвати станом цілісності. Саме досвід переживання такого

стану сам по собі призводить до гармонізації та подальшого саморозвитку особистості. Зберігаючи даний стан у своїй пам'яті (в тому числі, і в емоційній), людина може створювати цей стан в звичайному житті. Це, в свою чергу, впливає на ефективність процесу саморозвитку.

Спонтанність визначається довірою – собі, своїм почуттям, своїм реакціям, а усвідомленість – рефлексією, неупередженістю, рівним ставленням, повнотою сприйняття і відсутністю «фільтрів сприйняття». Використання технік імпровізації дозволяє з'єднувати ці часто протилежні явища і навички, набувати велику цілісність і повноту світовідчуття, самовираження [8]. Сучасний танець, як і сучасне мистецтво залишається напрямком багатограним і таким, що швидко розвиваються, його можливості збільшуються з кожним днем, що робить цей напрямок танцю унікальним для вивчення в аспекті саморозвитку особистості.

Звернемося далі до імпровізаційної складовою сучасного танцю як засобу саморозвитку особистості. Стів Пекстон відзначав, що «імпровізації не можна навчити, але їй можна навчитися» [3].

Для сучасного підлітка, який активно намагається самовизначитися предметно, соціально, професійно, особистісно, стає актуальним вибір того чи іншого виду діяльності, який дозволяє задовольнити виниклі потреби в самопізнанні. Цей вибір стає надалі психологічною інформацією для здійснення в житті його «Я», як прояв конкретної, індивідуалізованої в його особі персоніфікованої форми сутнісних властивостей людини [2, с. 540].

Але процес виховання творчих здібностей особистості тільки тоді досягає своєї мети, коли активізується і інтенсифікується процес саморозвитку особистості. Для саморозвитку своїх природних задатків, включаючи і розвиток своїх творчих здібностей, потрібно цілеспрямована активність, творча діяльність, перш за все, самої особистості, заснована на науковому знанні певних законів, принципів і правил [3, с. 192].

Такий процес може активізуватися особливо інтенсивно на заняттях сучасної хореографії, а саме в процесі танцювальної імпровізації. Тому в ході занять педагогу необхідно створювати умови для оптимального включення особистості в творчий процес, так як саме в творчій діяльності розвивається її творчий потенціал.

Продуктивність мислення проявляється в схильності до творення і інтуїтивності пізнання і творчості: творчість як вираз здоров'я особистості проектується на весь світ і скрашує будь-яку діяльність, в якій бере участь підліток [3, с. 175].

Імпровізація (від лат. Improvisus - непередбачений, несподіваний, раптовий) – метод творчості (в деяких видах мистецтва), що передбачає створення твору в процесі вільного фантазування, експромтом [3]. В імпровізації немає поділу функцій автора і виконавця; вони утворюють органічну єдність і здійснюються одночасно.

Імпровізаційний початок невід'ємно входить в структуру справді художнього, тобто справді оригінального пізнання, яке може бути осмислено, зокрема, як низка локальних імпровізацій. І на кожному етапі – це не стільки слідування вже наявним планам і намірам, скільки відступ від них.

Імпровізація має на увазі глибоку внутрішню роботу, вимагає розвитку особистості, індивідуальності, і цим відрізняється від «чистої» техніки танцю. Імпровізація вимагає зміни мислення, особливого ставлення до свого тіла, до особистої історії, внутрішнім імпульсам, які стають, в якомусь сенсі, «співавторами» імпровізаційного танцю. Імпровізація припускає співтворчість з тілом, визнання однакової значущості попередньо оформлених задумів, досвіду і імпульсів. Для імпровізації потрібна чутливість і «думаюче» тіло, при цьому спосіб цього мислення кардинально різниться від традиційного вербального дискурсу.

Поняття «імпровізація» означає діяльність особистості, що створює «щось нове» і не пов'язане з віковими обмеженнями. Творчість тісно пов'язана з грою, і грань між ними, не завжди виразна, прокладається цільовою установкою – в творчості пошук і свідомість нового зазвичай осмислені як мета, гра ж спочатку такого не передбачає.

В особистісному плані здатність до імпровізації не так заснована на наявних задатках, знаннях, уміннях, навичках, скільки розвиває їх, сприяючи становленню особистості, творення самого себе, воно більший засіб саморозвитку, ніж самореалізації.

Одна з сутнісних ознак творчості – її синкретична природа, про яку говорить Л. С. Виготський, коли «Окремі види мистецтва ще не розчленовані і не спеціалізовані» [2]. Синкретизм ріднить творчість з грою, про що свідчить те, що в процесі творчості особистість прагне випробувати різні ролі.

На наш погляд, завдання педагога полягає в тому, щоб розкрити потенціал учня можливостями сучасної хореографії та танцювальної імпровізації, не порушивши природний шлях творчого розвитку особистості канонічним сприйняттям навчання.

Створюючи сприятливе емоційне середовище і використовуючи методи підтримки учнів на основі танцювальної імпровізації, педагог сприяє розвитку творчих здібностей особистості, закріпленню придбаного досвіду учнів, а також створює передумови подальшого творчого саморозвитку.

Література:

1. John Blacking, Joann W. Kealiinohomoku The Performing arts: music and dance. - Walter de Gruyter, 1979. - 344 p.
2. Павелків Р. В. Вікова психологія / Павелків Р. В. - Київ, 2015 - 278 с.
3. Андреев В. І. Педагогика : учебный курс для творческого саморазвития / Андреев В. І. – Казань : ЦИТ, 2000. - 608 с.

4. Власюк М. М. Образование как фактор адаптации общества к устойчивому развитию: методологические основания проблемы / Власюк М.М. // Вестник НГПУ - 2011. - № 4. - С. 7-15.

5. Богачева Т. Г. До питання про комунікативну основу соціальної компетентності / Богачева Т. Г. - 2011. - № 3. - С. 6-12.

6. Соціалізація людини. Особистість і її розвиток. [Електронний ресурс] - Режим доступу : / URL: http://koi.www.uic.tula.ru/school/ob/r1_5.

7. Захаров Р. Слово про танец / Захаров Р – М. : Молодая гвардия, 1989. - 128 с.

8. Ханнафорд К. Л. Мудрий рух. Ми вчимося не тільки головою / пер. з англ. – 238 с.

ПРИНЦИПИ ТА ФОРМИ НАВЧАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ У ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Піменова Л. О. - Заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Розвиток творчих можливостей людини відбувається в умовах реалізації її художніх здібностей. Цей творчий процес, що має активно діалогічний характер, дає змогу особистості не тільки прилучатися до культурних цінностей, удосконалюючи власний духовний світ, а й включатися до творення культури. Сучасне хореографічне виховання дітей набуває системного характеру. Державні програми «Освіта. Україна XXI століття», закони «Про освіту», «Про загальну середню освіту», «Про дошкільну освіту та виховання» сприяють успішному розвиткові сценічної хореографії, ставлять перед нею нові завдання. Хореографічна культура, що утверджується як танцювально-образна модель входження особистості дитини у світ художньої культури, потребує удосконалення технологій, професійної майстерності, спрямованих на активно діалогічний характер спілкування та на розвиток духовно-творчого потенціалу як особистості, так і загалом культури.

Під поняттям «процес навчання» розуміють взаємодію викладача й учня. Навчання як один з видів людської діяльності складається з двох взаємопов'язаних процесів – викладання та учіння. Викладання – діяльність викладача в процесі навчання, що полягає в постановці перед школярами пізнавального завдання, повідомленні нових знань, організації спостережень, лабораторних і практичних занять, керівництві роботою школярів із самостійного засвоєння знань, у перевірці якості знань, умінь та навичок. Навчання – цілеспрямований процес засвоєння учнями знань, оволодіння

вміннями і навичками. У широкому значенні – оволодіння соціальним досвідом з метою його використання в практичному житті.

У процесі навчання відбувається взаємодія між викладачем і учнем, а не просто вплив викладача на учня. Викладач може навчати учнів безпосередньо або опосередковано – через систему завдань. Результативність процесу навчання залежить від стилю спілкування викладача зі школярем та впливу навколишнього середовища. Сутність процесу навчання. Процес навчання формують тісно пов'язані між собою компоненти: цільовий (постановка конкретної мети вивчення навчального матеріалу на уроці, вивчення навчальної дисципліни); ними для розв'язання поставлених перед ними нових завдань; між фронтальним викладом матеріалу й індивідуальним характером його засвоєння; між розумінням матеріалу викладачем і учнем; між теоретичними знаннями й уміннями використовувати їх на практиці та ін. Мистецтво викладача полягає у з'ясуванні й використанні цих суперечностей для активізації пізнавальної діяльності учнів.

Навчальний процес як складова частина загального процесу виховання всебічно розвиненої особистості, що відповідає потребам сучасного суспільства, повинен забезпечити виконання цього завдання реалізацією трьох функцій: освітньої, розвиваючої та виховної. Освітня функція покликана забезпечити засвоєння учнями системи наукових знань, формування вмінь і навичок.

Знання – узагальнений досвід людства, що відображає різні галузі дійсності у вигляді фантів, правил, висновків, закономірностей, ідей, теорій, якими володіє наука.

Знання поділяють на теоретичні й фактичні. Теоретичні знання – поняття, системи понять, абстракції, теорії, гіпотези, закони, методи науки.

Фактичні знання – одиничні поняття (знаки, цифри, букви, географічні назви, історичні особи, події). Освітня функція навчання повинна забезпечити: повноту знань, яка визначається засвоєнням передбачених навчальною програмою відомостей з кожної навчальної дисципліни, необхідних для розуміння основних ідей, істотних причинно-наслідкових зв'язків; системність знань, їх упорядкованість, щоб будь-яке знання впливало з попереднього і проклало шлях для наступного усвідомлення знань, що полягає в розумінні зв'язків між ними, прагненні самостійно постійно поповнювати їх; дієвість знань, що передбачає вміння оперувати ними, швидко знаходити варіативні способи застосування їх із зміною ситуації. Окрім засвоєння системи знань, освітня функція забезпечує формування у учнів умінь та навичок. Уміння – здатність на належному рівні виконувати певні дії, заснована на доцільному використанні людиною знань і навичок. Навичка – психічне новоутворення, завдяки якому індивід спроможний виконувати певну дію раціонально, точно і швидко, без зайвих затрат фізичної та нервово-психічної енергії.

Розрізняють уміння і навички теоретичні (в їх основі – правила оперування поняттями, вони є результатом аналізу-синтезу) і практичні (дії, що регулюються за допомогою формул, моделей, зразків).

Розвиваюча функція передбачає розвиток учнів у процесі навчання. Розвиваюче навчання сприяє розвиткові мислення, формуванню волі, емоційно-почуттєвої сфери, навчальних інтересів, мотивів і здібностей. Передусім слід розвивати мислення учнів на основі загальних розумових дій і операцій.

Під час навчального процесу викладач сприяє розвиткові в учнів волі та наполегливості (обмірковує проблемні ситуації, завдання, теми дискусій тощо); розвиває їхні емоції – здивування, радість, цікавість, парадоксальність, переживання (продумує, коли і як створити необхідні ситуації).

Виховний характер навчання – об'єктивна закономірність, що виявлялася в усі епохи. Водночас виховний характер навчання – важлива функція діяльності викладача, який виховує підрастаюче покоління насамперед у процесі навчання. Зрозуміло, що процес навчання передусім сприяє формуванню наукового світогляду учнів на основі засвоєння системи наукових знань про природу, суспільство і людину, вихованню відповідного ставлення до життя і до самих себе.

Розглянуті функції тісно пов'язані між собою, і реалізація однієї з них обов'язково зумовлює реалізацію певних аспектів іншої. Тому педагог, готуючись до уроку, повинен чітко визначити його освітню, розвиваючу і виховну мету.

Процес оволодіння знаннями, вміннями і навичками становить пізнавальну діяльність учнів, якою керує педагог. Роль керівника навчального процесу не обмежується поясненням нового навчального матеріалу. Головний зміст керівництва полягає в тому, що викладачу насамперед організатором і керівником пізнавальної діяльності учнів створює умови, за яких вони можуть найраціональніше і найпродуктивніше вчитися (навчальна дисципліна, психологічний клімат, чергування занять, нормування домашньої навчальної роботи, постановка перед учнями мети і завдання). Здійснюючи контроль за навчанням, він повинен бути готовий допомогти, коли в них виникають труднощі. Водночас викладач є вихователем, дбає про розумовий, фізичний, духовний розвиток учнів.

Виходячи із загальної мети виховання – формування всебічно і гармонійно розвиненої особистості, – він визначає загальну освітню, виховну і розвиваючу мету свого предмета і кожного уроку.

Міцні знання з методики, психології та педагогіки – підґрунтя розвитку педагогічної майстерності. В удосконаленні цієї майстерності важливим є досвід роботи самого викладача і його колег. Він потребує постійного аналізу, узагальнення, використання в педагогічній діяльності всього кращого і прогресивного.

Діяльність викладача в процесі викладання охоплює планування діяльності; організацію навчальної роботи; організацію діяльності, стимулювання активності учнів; здійснення поточного контролю за навчальним процесом, його регулювання, коригування. У цій справі, безумовно, не обійтися без аналізу результатів своєї діяльності.

Вивчення мистецьких дисциплін має свої особливості й певним чином відрізняється від інших освітніх предметів. Більшість з них передбачає, перш за все, логічні операції, ознайомлення з конкретними фактами, опанування понять і формул, тобто розвиває теоретичне мислення.

У процесі багатовікового досвіду вивчення мистецьких дисциплін склалися перевірені практикою технології навчання того чи іншого виду мистецтва, ефективні прийоми художньо-естетичного виховання. Однак вони й сьогодні залишаються розрізненими фрагментами знань, що не зведені у певну педагогічну систему мистецької освіти. Це дає підстави говорити про необхідність вирішення самостійної галузі педагогічних знань – педагогіки мистецтва, яка характеризується особливостями методології, закономірностей, принципів, дидактичних засобів, зумовленими природою художньої творчості.

Педагогіка є наукою, що вивчає сутність, закономірності, принципи, методи, форми організації педагогічного процесу як засобу розвитку особистості та відтворення людської культури при змінах поколінь.

Ми визначили такі типові ознаки педагогічної майстерності: педагогічна майстерність – це характеристика безпосередніх дій, які є відповідними певній ситуації; поняття «майстерність» – невідривне від конкретної особистості, а тому завжди має глибоко індивідуальний характер; майстерність не можна передати, передаються лише окремі приклади, зразки дій, рекомендації, поради; майстерність – це інтегративне поняття, воно передбачає синтез знань, досвіду і якостей особистості; майстерність – це особливий стан творчого самовираження, активності, різнопланового бачення ситуації, її глибокого усвідомлення або розвиненої інтуїції; майстерність – це здатність рухатися до мети, чітко уявляти її з різних сторін; прагнення до вдосконалення і завершеності розпочатої справи на якнайвищому якісному рівні.

З позицій нового педагогічного мислення доцільним варіантом таких положень можна вважати: принцип довершення навчальної дії виховною у педагогічному впливі; принцип урізноманітнення видів і форм діяльності учнів в організації педагогічної взаємодії; принцип залежності розвитку особистісних якостей від створених педагогічних ситуацій; принцип емоційної насиченості навчально-виховного процесу; принцип спонукання до творчого самовираження.

Кожний вид мистецтва має свої специфічні закони відображення життя, свої особливі форми, виразні методи і свій матеріал. Письменник пише роман, повість, поему, п'єсу, користуючись словом; композитор в своїй творчості користується звуками музики; художник – фарбами; скульптор – пластичними

матеріалами (глина, гіпс, мармур), а хореограф – виразною пластикою тіла, рухами, мімікою і жестами.

Хореографічне мистецтво – це синкретичне мистецтво. Тут злились в єдиному потоці танець і пантоміма, музика і поезія, скульптурні, пози і пластика рухів і драматургія літературного твору. З давніх-давен танець прикрашав життя людей. Танець в самому найпростішому своєму вигляді – це вирізні рухи людського тіла, які підкоряються визначеному ритму.

Хореографія сформулювала цілу систему специфічних засобів і прийомів, свою художньо виразну мову, за допомогою чого створюється хореографічний образ, який виникає з музично-ритмічних рухів. Він має умовно-узагальнений характер і розкриває внутрішній стан і духовний світ людини.

Мистецтво хореографії тісно пов'язане з музикою, отож і хореографічний образ, його розвиток потрібно розглядати в тісній взаємодії з музичним твором. Музика - основа хореографічного твору і від неї залежить чи сприйметься хореографічний номер глядачем. Музика повинна відповідати ідейному задуму балетмейстера і допомагати йому в розкритті образу. Прослуховуючи музику, в уяві балетмейстера спочатку виникає музичний образ, потім появляється після кропіткої роботи хореографічний образ.

Хореографічний текст (образно-виразна пантоміма, виразна пластика тіла, міміка і лексика). Танцювальний текст складається з рухів, поз (статичних і динамічних), жестів, міміки і ракурсів. Все це стає танцювальним текстом, лише в тому випадку, якщо підкоряється думці. В роботі над хореографічним твором, над його художнім образом надзвичайно велике значення має його творча фантазія.

Фантазія проявляється не тільки при створенні танцювальних сцен, не тільки при створенні хореографічних композицій, але й при написанні лібрето, придумуванні сюжету, розробці композиційного плану, створенні образів.

У поставлених цілях і задачах концепції безупинного утворення дітей середнього шкільного віку домінянтою виступає турбота про зміцнення і розвиток фізичного здоров'я дитини, вихованні духовно-моральної сфери, збереженні його самобутності. У хореографії закладений великий потенціал, що позитивно впливає на всебічний гармонійний розвиток дитини. Застосування нетрадиційних методик послужить визначеним внеском у рішення поставлених суспільством педагогічних задач.

Відмінною рисою сучасного танцю в порівнянні зі сценічною хореографією, орієнтованої на демонстрацію, видовищність, ефект, є художньо-творчий процес, спрямований на внутрішнє відчуття себе і природи (Я та природа), себе як частки природи (Я - природа). У зв'язку з цим, основною метою є гармонізація особистості дитини із самим собою і природою через емоційно-виразну пластичну творчість і танцювально-виконавську майстерність характерних екологічних ролей.

Процес залучення в танець дітей супроводжується проблемами іншого порядку: подоланням психологічного бар'єра (непевністю в собі, зажатістю і т.д.). Небажане суперництво з іншими контрастними видами танцювально-пластичних мистецтв (аеробіка, шейпінг, клубний танець і т.д.). На жаль, ці зразки сучасної масової культури не здатні творити одухотворені емоційно-моральні дитячі екохореографічні образи. Представляючи собою по суті механічний спортивно-танцювальний марафон, вони переслідують зовсім інші цілі.

Загальнорозвиваюча танцювальна освіта дітей середнього шкільного віку є специфічною областю їхнього розвитку, корекції, у якій відбувається позитивна зміна психічних, фізичних і соціальних параметрів властивостей і якостей особистості. На мою думку, танцювальне утворення повинне входити в систему державного загального і спеціальної педагогічної освіти. Однак на сьогоднішній день дисципліна «Танець» не є обов'язковим предметом у системі педагогічного утворення, а входить у структуру додаткового утворення як «Хореографія». Хореографія, як тип театрального танцю, обмежена власними, властивими тільки їй художніми параметрами розвитку.

У наші дні до розуміння сутності танцювальної освіти в його багатофункціональній цілісності прийшли далеко не усі фахівці в сфері утворення, культури, охорони здоров'я, інших соціальних інститутів.

Протягом багатовікової історії танцю танцювальна культура сприяла формуванню образу людини і становленню особистості. Однак, у силу ряду об'єктивних і суб'єктивних причин, танцювальна освіта як прогресивний напрямок у розвитку естетичних властивостей особистості, її становлення, формування і корекції виявилось недостатньо затребуваним саме в системі психолого-педагогічного, медичного і культурологічного утворення.

Загальноосвітній танець призначений для розвитку практично усіх без винятку дітей, у ході занять загальноосвітнім танцем формуються і розвиваються різноманітні тілесні навички, танцювальні здібності і загальнолюдські якості.

Для позначення процесу формування особистості в танці пропонується використовувати два поняття – «танцювальна освіта» і «танцювальне виховання».

Підводячи деякі підсумки до вищесказаного, необхідно відзначити, що при підготовці педагогів треба культивувати художньо-творчі здібності, вміння імпровізувати, щоб вони могли надалі спонукати до творчої активності своїх вихованців. У сучасному світі найбільш цікаві відкриття і прояви різноманітних форм інтеграції відбуваються на перетинаннях різних наук і спеціальностей. Це не чужо і мистецтву, де на злитті й інтеграції музики, пластики і ритміки, хореографії, гімнастики і психогімнастики, аутотренінгу і т.п. народжуються сучасні ідеї формування музично-ритмічних прийомів педагогічної діяльності. Головна задача педагога - прилучити дітей до дивного світу музики і танцю,

сприяти їх всебічному естетичному розвитку, використовуючи накопичений досвід, а також відкриваючи нові незвідані напрямки, що дозволяють знайти щось нове в педагогіці.

КОРЕКЦІЯ ЕМОЦІЙНО-ПОВЕДІНКОВИХ РОЗЛАДІВ ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ

Строгаль Т. Ю. – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теорії та історії музики Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова

Проблеми емоційно-поведінкових розладів учнів підліткового віку досліджувались багатьма науковцями. На Міжнародних конгресах, наукових конференціях та симпозіумах все частіше звучить меседж, що «наявність психотравмуючих ситуацій чинять негативний вплив на подальше становлення особистості» (Г. Пилягіна).

В сучасних підлітків все частіше діагностують різноманітні поведінкові порушення: епатажна агресивність, імпульсивність, дистрофічність, гебоїдність тощо. Підлітковий вік відомий як «кризовий», «складний», «перехідний» і є непростим періодом для відносно здорових дітей. А коли в перехідному віці знаходиться дитина із порушенням емоційного чи поведінкового характеру, усі проблеми значно загострюються. У таких дітей може бути утруднена міжособистісна взаємодія, їм важко всидіти на уроці, а напади неконтрольованої агресії ускладнюють взаємодію не лише з учнями, а й з учителями.

Агресивно-деструктивний вплив на підлітків оточуючого середовища та сім'ї, зокрема «Facebook-депресія», кіберпереслідування, інтернетзалежність, булінг в школі і вдома, наявність інших деструктивних спільнот («Синій кит», гра «Підпали друга» тощо) сприяють стрімкому поширенню емоційно-поведінкових розладів серед дітей підліткового віку.

Танець допомагає знайти необхідні ресурси та сили для гармонійного розвитку, пошуку власних талантів через роботу з тілесними відчуттями. Через усвідомлення власного тіла відбувається покращення фізичного та емоційного стану підлітків, що, в свою чергу, сприяє збереженню здоров'я учнів.

Танцювально-рухова терапія (ТРТ) – один з видів психотерапії, який застосовує рух для розвитку фізичного, соціального і духовного життя людини. Танцювально-рухова терапія є ефективною у роботі з багатьма проблемами, серед яких є емоційні та міжособистісні конфлікти, страх перед невдачею, недостатність комунікаційних навичок, занижена самооцінка тощо.

Для психологів ТРТ – це новий метод психотерапії, який використовує рух і танець як головні стимулятори психотерапевтичної роботи. Існує індивідуальна та групова форми проведення занять з ТРТ. Індивідуальна форма передбачає дослідження клієнтом власних рухів, вираження заблокованих в тілі емоцій та засвоєння нових форм поведінки (на зміну девіантних). Групова форма роботи дозволяє працювати з проблемою комунікації та налагодження міжособистісних взаємин, пошуку власного місця в групі (класі, суспільстві).

Сучасні дослідники Л. Помиткіна та О. Кисельова пропонують такі напрями методу ТРТ: психодинамічний напрям (П. Берштейн), непсиходинамічний напрям (С. Салліван), гуманоструктурована танцювальна терапія (НДТ), британська танцювально-рухова терапія (DMT) (Ж. Мак Дональдт, Б. Мікумс, А. Ноак, Х. Пейн) [3].

Техніки ТРТ дозволяють зрозуміти нереалізовані бажання, побачити власні страхи, подолати обмеження.

Дослідження останніх років підтвердили ефективність деяких технік ТРТ, серед яких і контактна імпровізація (В. Грудій, Л. Мова та інші).

«Технічно контактна імпровізація являє собою танець, що слідує за зміщенням точки контакту між тілами партнерів. Як правило, ці дві людини рухаються разом через дотики підтримують спонтанний тілесний, фізичний діалог через кінестетичні чуттєві сигнали розподілення ваги та інерції» [1]. Саме завдяки такій взаємодії партнери торкаються одне одного, відскакують, ведуть діалог, качаються, посилають імпульси одне одному.

Контактна імпровізація дає можливість обмінюватись вібраціями, а також створити вібраційний баланс, якщо один із партнерів (більш досвідчений) зможе побудувати ефективну взаємодію. Таким чином, працюючи в парі із агресивним підлітком, терапевт може налаштуватись на хвилю партнера, поступово змінюючи темп і характер рухів, закріплюючи на тілесному рівні нові поведінкові патерни. Техніки контактної імпровізації можуть бути ефективним засобом зниження рівня стресу, а в поєднанні зі співом, малюванням або спонтанним письмом стати інноваційним методом роботи з підлітками, що мають емоційно-поведінкові розлади.

Контактна імпровізація дає можливість вирішувати проблеми поведінкових розладів через тілесне наuczіння. Однією з умов проведення технік контактної імпровізації є створення безпечного простору, де якомога менше заборон та достатньо спонтанності. Під час заняття з танцювально-руховим терапевтом у підлітка створюється певна поведінкова модель, яку він засвоює на тілесному рівні. Багаторазове повторення такої взаємодії дозволяє знизити кількість агресивних проявів у підлітків під час навчального процесу.

Доречним прикладом тут вважаємо техніку «Танення та зростання» (Н. Роджерс), яка спрямована на пошук оптимальних шляхів виходу із складних життєвих ситуацій, кращого розуміння свого емоційного стану та пошук балансу між бажаннями, потребами підлітка та його ресурсами.

Техніки контактної імпровізації органічно поєднуються з ізотерапією. Пропонуємо підліткам під час рухових практик відслідковувати свої відчуття, після чого даємо можливість зняти напругу та заспокоїтись. Для цього можна застосовувати вправи «Не відриваючи руки» та «Сліпий контур» (автор – О. Копитін). Завершити заняття можна знову танцем: спробувати через рух відчуті лінії малюнку, образ, створений тут і зараз, або ж продовжити малюнок танцем. Варіант проведення вправи обирає танцювально-руховий терапевт.

Саме в такому просторі підліток може дозволити собі вільно виражати всі емоції, а терапевт допоможе екологічно їх прожити. Таким чином, всю свою агресію він може виражати в танці спонтанно, а також намалювати після тілесного прожиття. Це дасть можливість усі накопичені негативні переживання екологічно трансформувати в творчу роботу. Далі можна запропонувати підлітку техніку спонтанного письма, під час якої дати йому завдання записати всі переживання та почуття, які викликає в нього щойно створена картина.

Така робота в подальшому дозволить підлітку помічати чинники, що призводять до неконтрольованої поведінки та агресії, вчасно на них реагувати. Закріпивши цей досвід через тілесні практики, можна досягти значного терапевтичного ефекту.

Література:

1. Грудий В. Систематизация опыта применения контактной импровизации как средства ТДТ / В.Грудий // Простір арт-терапії: спадок десятиліття. Збірник наукових праць. – Вип. 1(13). – К, Арт-терапевтична асоціація, 2013 – 152 с. – С. 4-11.

2. Мова Л. Танок як можливість трансформації / Л.Мова // Простір арт-терапії: спадок десятиліття. Збірник наукових праць. – Вип. 1(13). – К, Арт-терапевтична асоціація, 2013 – 152 с. – С. 38-45.

3. Помиткіна Л., Кисельова О. Особливості подолання підліткової кризи засобами танцювально-рухової терапії / Л. Помиткіна, О.Кисельова // Вісник Інституту розвитку дитини, 2015 - № 38 – С. 139-146.

ХОРЕОГРАФІЯ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Тимофєєва Т. Г. - магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Піменова Л. О. - Заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Мистецтво є невід'ємною складовою культури кожного народу. У широкому розумінні, воно являється підґрунтям для становлення суспільної свідомості, відображає естетичні вподобання певного суспільства, збагачуючи його духовність. Творчість, як процес людської діяльності, є першоосновою мистецтва. Результатом творчості може бути не тільки новий зміст, матеріальна та духовна цінності, а й певна художня форма. Митці створюють продукт, що характеризується новизною та оригінальністю. Креативність (лат. creatio – створення) стає надзвичайно важливою у сучасному світі, а здатність творити виступає однією з фундаментальних властивостей людської особистості. Розвиток творчих здібностей людини XXI ст. пов'язаний із продуктивною художньо-творчою діяльністю, що базується на образній природі мистецтва, художній творчості та природної здатності людини творчо осмислювати світ [1, с. 184].

Мистецька освіта сприяє розвитку творчих ресурсів людини, необхідних для використання її ціннісно-культурного капіталу. Найбільш точне поняття мистецької освіти викладено у концепціях мистецької освіти за 2001 і 2009 рр.: «Мистецька освіта – це процес оволодіння і привласнення людиною художньої культури свого народу й людства, один із найважливіших способів розвитку і формування цілісної особистості, її духовності, творчої індивідуальності, інтелектуального та емоційного багатства» [3].

Розвиток освітньої галузі став одним із пріоритетних напрямів українського державотворення. Ця норма закріплена Конституцією України та Програмою діяльності уряду. 28 вересня 2017 року набув чинності Закон України «Про освіту», який визначає інструменти для реалізації масштабної освітньої реформи. Частина друга статті 21 Закону визначає мистецьку освіту як спеціалізований вид освіти, що передбачає формування у здобувача спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття ним комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей спрямованих на професійну художньо-творчу

самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва [3].

Змістом мистецької освіти виступає система, спрямована на загальний і художній розвиток особистості, її умінь, знань, навичок, досвіду ціннісного ставлення до мистецтва, досвіду творчої діяльності. Процес засвоєння відбувається засобом педагогічно адаптованих художньо-практичних занять.

Хореографічна освіта невід'ємна від системи мистецької освіти. Наслідком естетичної спрямованості хореографії є формування гармонійної особистості. Хореографічне мистецтво має за мету цілеспрямований та ефективний вплив на всебічний гармонійний розвиток особистості, за допомогою засвоєння знань, формування умінь і навичок. В основі хореографічної творчості – потреба особистості висловлювати своє «Я», свої емоції, почуття, переживання через рухи людського тіла, міміку та жестикуляцію.

Мистецтву хореографії навчають у освітніх закладах різного типу, актуалізують залученням до участі у танцювальних ансамблях в закладах культури і мистецтв. Нині хореографічне мистецтво розглядають крізь призму філософії, педагогіки, психології, історії, культурології, мистецтвознавства та низки інших наук. Його функціональна універсальність є засобом формування гармонійної особистості. Підтвердженням цього є численні наукові дослідження, на тлі результативності яких вибудовуються концептуальні основи інтеграції хореографії у різні сфери діяльності. Проте переважна більшість публікацій, щодо сфери хореографічної діяльності є мистецтвознавчими. В Україні існують дослідження лише окремих аспектів хореографічної освіти. До них відносяться праці таких відомих теоретиків і практиків хореографічного мистецтва, як: В. Верховинець, А. Гуменюк, К. Василенко, О. Голдріч, М. Загайкевич, Ю. Станішевський ін. Серед наукових досліджень в галузі хореографічної освіти малодослідженим аспектом залишається висвітлення діяльності її окремих форм. Аналіз їх досвіду, окрім вузькопрофесійних аспектів, що є винятково важливим для вивчення загальних тенденцій та закономірностей розвитку вітчизняної системи хореографічної педагогіки.

Т. Повалій у своїй праці «Історія хореографічного мистецтва» аналізує розвиток хореографічної освіти в контексті європейських провідних балетних шкіл та досліджує підготовку фахівців хореографічного профілю у системі педагогічної освіти України. Досягнення хореографічного мистецтва у площині культурно-освітнього простору є об'єктом сучасних наукових досліджень, предметом зацікавленості хореографів, сферою діяльності танцівників та сферою зацікавлення широкої глядацької аудиторії.

Сучасна мистецька школа повинна стати середовищем для розвитку вільної творчої особистості, гарантувати право на розвиток талантів та відродження національної свідомості митця і суспільства загалом. Рудименти радянської системи освіти потребують осучаснення їх змісту. Зміна до підходу надання освітніх послуг, обов'язково має включати мистецьку освіту. Розвиток

вітчизняної системи освіти в галузі хореографічного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. характеризують тенденції до євроінтеграції та глобальної уніфікації з метою дотримання світових стандартів якості навчання та підготовки висококваліфікованих кадрів. Яскравим підтвердженням цього стало приєднання України до Болонського процесу, що відбулося у 2005 році після підписання міністром освіти Болонської декларації від імені нашої держави [2]. Через Болонську декларацію відбувається поступова інтеграція української освіти у світовий освітній простір. Глобальні та соціальні зміни в суспільно-економічному та культурному розвитку держави потребують визначення, розроблення та опрацювання стратегічних завдань і головних напрямів оновлення освіти України. Підвищення її якості буде впливати на усі структури держави.

Професійна хореографічна освіта в Україні є складовим компонентом в системі мистецької освіти. У її напрямку простежується тенденція до розширення. Це впливає на коло середніх і вищих навчальних закладів, які готують майстрів сцени, балетмейстерів, викладачів. До яких відносяться: Державне хореографічне училище, Академія танцю ім. Сержа Лифаря, Київський хореографічний коледж «Кияночка», Київська дитяча Академія мистецтв та інші відділення хореографічної освіти. Збереження права мистецьких коледжів і училищ здійснювати підготовку фахівців за освітньо-кваліфікаційним рівнем молодшого спеціаліста є надзвичайно важливими для збереження, розвитку та подальшої інтеграції хореографічного мистецтва в маси. В першу чергу, хореографія – це прикладна, практична діяльність і саме в училищах та коледжах є можливість надати необхідну практичну підготовку майбутнім фахівцям. Провідною діяльністю таких учбових закладів є хореографічна підготовка майбутніх фахівців. Увага приділяється практичним мистецько-хореографічним дисциплінам: класичний, народний та сучасний танець.

Підвищення інтересу у населення країни до сучасних напрямів хореографічного мистецтва також призводить до попиту у закладах вищої мистецької освіти на такі освітні кваліфікації, як: «Викладач хореографічних дисциплін», «Балетмейстер», «Керівник хореографічного колективу». Це зумовлює збільшення кількості вищих навчальних закладів, які пропонують вищу освіту за спеціальністю «Хореографія». Але кожен з них працює за своїми уявленнями щодо змісту хореографічної освіти, зокрема з сучасних напрямів хореографічного мистецтва та змісту дисциплін загальнопрофесійного напрямку, профільної підготовки та факультативних дисциплін. В таких умовах виникає потреба у розробці єдиного стандарту вищої хореографічної освіти, оновленні державних вимог до професійних навчальних закладів. Необхідною умовою підготовки фахівця в області хореографічного мистецтва є суто практична діяльність. Тому навчальні програми і плани мають включати достатню кількість навчальних годин, відведену на аудиторну практичну роботу з

дисциплін хореографічного циклу. Основною та профільною дисципліною хореографічної освіти має залишатися класичний танець.

Однак арсенал виражальних засобів хореографічних дисциплін має розширюватись. В сучасній хореографії їх пошук відбувається за рахунок нетанцювальних елементів і синтезу традиційно існуючих рухів з різних видів хореографічного мистецтва. Прийоми балетмейстерської роботи, принципи сценічного існування хореографічного твору також мають осучаснюватися створюючи умови для виникнення нових форм хореографії. Зазначене виокремлює проблемні напрями в сучасній хореографічній освіті, комплексному вирішенню яких досі не приділялась увага в сучасних дослідженнях.

Загалом мета навчання хореографа передбачає формування окремих умінь і навичок в конкретних умовах. У змісті загальної освіти превалюють одні і ті ж уміння та навички, натомість, в хореографічній освіті мета і зміст не збігаються. Мета хореографічної освіти – творення людини як особистості, піднесення її потреб, в той час змістом виступає – культура.

Опорними функціями хореографії є перетворювальна, інформаційна, когнітивна, комунікативна, нормативна, знакова та аксіологічна. Високі інформаційні технології сприяють збільшенню функціональної спрямованості, тому їх кількість та сутнісна наповнюваність динамічно інтенсифікується. Провідним постулатом хореографічного мистецтва є удосконалення рухових функцій. Адже провідними компонентами хореографії є фізичні дані (крок, стрибок, виворітність, гнучкість, артистизм, музичність, координація), які є складовими технічної та художньої архітекtonіки екзерсису. Саме це мають враховувати при розробці навчальних програм для навчання майбутнього фахівця хореографа.

Необхідною умовою існування будь-якої системи, в тому числі мистецької освіти, є традиції, що забезпечують її самоідентифікацію та самодостатність. На сучасному етапі розвитку мистецької освіти України, спеціалісти повинні мати за мету – збереження усіх надбань в культурно-освітній галузі. Українські освітні реформи в закладах культурно-мистецької освіти вимагають осучаснення, зміну стандартів діяльності, актуалізацію змісту, а також реформування функцій управління на всіх рівнях. Розроблення професійно-орієнтованих стандартів вищої освіти будуть надзвичайно вагомими у сфері хореографічного мистецтва.

Оскільки хореографія за природою є синкретичним мистецтвом, вона спрямовує не тільки творчу особистість до набуття художньо-естетичного досвіду, а й матеріалізується у практичній діяльності. Хореографічне мистецтво у поєднанні з іншими видами мистецтва в культурно-освітньому просторі України моделюють особистість, сприяють розвитку емоційної сфери, естетичної культури, моральних норм, розширюють пізнавальні інтереси та фізичні можливості кожної особистості.

Таким чином, мистецька освіта в галузі хореографії залишається органічною і невід'ємною частиною феномену культури України. Вона функціонує в колі таких систем організації людської діяльності, як мистецтво, освіта, культура, органічно вписується в соціокультурну сферу і, при цьому виконує своє основне завдання – виховання освіченої, духовно багаті особистості.

Література:

1. Берегова О. М. Культура та комунікація : дискурс культуротворення в Україні в ХХІ столітті / Берегова О. – К. : Інститут культурології АМУ, 2009. – 184 с.
2. Болонський процес [Електронний ресурс] — Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Болонський процес](https://uk.wikipedia.org/wiki/Болонський_процес).
3. «Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики та перспективи» [Електронний ресурс] — Режим доступу : https://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245321169&cat_id=2449931901

СЕКЦІЯ 2.

Перспективи розвитку світової та української хореографічної культури

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОРМАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ НА ПРИКЛАДІ ПРОФЕСІЙНОГО ТРЕНАЖУ ВІРТУОЗНОЇ ТЕХНІКИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ СЬОГОДЕННЯ

Антонов М. Р. - викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, викладач кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Проблема, якій присвячене дослідження, є цікавою тим, що вперше в вітчизняному мистецтвознавстві аналізуються і розглядаються особливості балетної техніки на прикладі віртуозного тренажу в професійному театрі неокласичного балету.

Наукові дослідження у галузі прикладного аспекту класичного танцю сьогодення в хореографічній культурі представлені дуже мало – Марінелою Гваттеріні, Мішелем Мерсьє та Ізабеллою Жіно, Аніко Рехвіашвілі, Олександром Чепаловим. Марінела Гваттеріні – визначала, лише особливості стилістики в балетній класиці сьогодення [1]. Мішелем Мерсьє та Ізабеллою Жіно – аналізували художній репертуар авторських неокласичних театрів Ролана Пті, Джона Кранко, Джона Ноймайера, Іржі Кіліана [4]. Олександр Чепалов, визначав виключно, генезу розвитку, окремих балетних представників класичного балету у Західній Європі початку ХХІ століття [5].

Метою є – проаналізувати особливості репрезентації формально-технічних засобів на прикладі професійного тренажу віртуозної техніки класичного танцю сьогодення.

Тренаж може бути: *загальним* – для балерин і танцівників, для підтримування професійної балетної форми; *жіночим* – виключно, для балерин і пуантової техніки; *чоловічий* – виключно для танцівників, екзерсиси на силові вправи, широку амплітуду та великі стрибки і віртуозні оберти; *розігрівальним* – невеликий екзерсис, перед початком нової складної постановки, а також перед виставою; *розтягувальним* – з виконанням вправ на широку амплітуду руху і вправами на розтяжку та гнучкість; *віртуозним* – побудова екзерсису на віртуозну техніку рухів танцю; *академічним* – побудова екзерсису на класичне виконання вправ і рухів, стежачи за досконалістю.

Віртуозний тренаж призначений виключно для виконання віртуозної техніки рухів екзерсису, передусім звертаючи увагу на особливі «короткі *preparation*» до рухів і вправ, серед виконавців насамперед визначаючи швидкі координаційні рухи. Активне виконання рухів і вправ на *relevé demi pointé*. Сам тренаж не є повним як для чоловіків, так і для жінок, щоб запобігти перевантаженню на м'язи, зв'язки і суглоби виконавців.

Наведемо приклад окремих фрагментів класичного тренажу з віртуозної техніки танцю у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв. Окремі комбінації віртуозного тренажу є власним доробком автора.

Exercice a la barre. Призначений для підготовки танцівника до роботи на середині і стрибків, обертів, а також віртуозних комбінацій. Складається з певних комбінацій з допоміжними рухами. Починаючи з *battement fondu*, всі рухи виконуються на *demi pointé* (півпальцях). Особлива характеристика тренажу в тому, що послідовність вправ і рухів екзерсису трохи змінена. Головним в екзерсисі є віртуозне володіння різноманітними прийомами техніки класного та неокласичного танцю.

Пліе. З правої ноги *epoulement effacé*, 1-а позиція ніг – *grand plié*, рука 1-е зворотне *port de bras*. 2-а позиція ніг *epoulement effacé*, *grand plié*, рука в *port de bras* звичайному, *grand plié en demi pointé*, рука 1-е зворотне *port de bras*, *en demi pointé*, 2-е *port de bras cambre en coté* праворуч і ліворуч, дооберт *soutenu en tournent en dehors*.

З лівої ноги 4-а позиція ніг *epoulement effacé*, *grand plié*, з складанням (корпус повністю нахилити до ніг), *port de bras cambre en arriere*, дооберт, провести ліву ногу через 1-у позицію *passé par terre* назад, глибока розтяжка вниз, *degagé* (перехід з лівої ноги на праву) у *grand plié a la seconde*, перевести праву ногу через 1-у позицію *passé par terre* у 5-у позицію *devant*.

З правої ноги 5-а позиція ніг *epoulement effacé*, *grand plié*, рука 1-е зворотне *port de bras*, *grand plié*, *pirouette en dehors* праворуч, колоподібне *port de bras* (ліворуч), нога ліва на *demi pointé*, права нога *passé 90°*, поставити ногу на 4-у позицію, *demi plié pirouette en dedans* праворуч, руки в 3-ю позицію, закінчити стояти на *demi pointé*.

Battement tendu. З правої ноги, 5-а позиція ніг – *battement tendus simple en avant* – правою ногою, *en arriere* – лівою ногою, *en coté* – правою ногою, 3-и *battement tendus a la primire*, *demi plié* закінчити правою ногою вперед у 5-у позицію ніг, 3-и *battement tendus a la primire*, *demi plié* закінчити правою ногою назад в 5-у позиція ніг. Повторення комбінації назад, *battement tendus simple en arriere* – правою ногою, *en avant* – лівою ногою, *en coté* – правою ногою, 3 *battement tendus a la primire*, *demi plié* закінчити правою ногою назад у 5-у позицію ніг, 3 *battement tendus a la primire*, *demi plié* закінчити правою ногою вперед у 5-у позицію ніг.

En crois з правої ноги – *en avant*, *en coté*, *en arriere*, *soutenu en tournent en dehors*. *En crois* з лівої ноги – *en arriere*, *en coté*, *soutenu en tournent en dedans*.

Petit developpé battement jeté 25° en coté a la seconde з правої ноги, demi plié pirouette en dehors праворуч, battement jeté 25° en avant a la quatrieme з лівої ноги, demi plié pirouette en dedans ліворуч, soutenu en tournent en dedans, все з лівої ноги.

Rond de jambe par terre. З правої ноги, preparation en dehors – 2 rond de jamb, 2-й rond закінчується у demi plié, passé par terre назад через 1-у позицію battement relevé lents en arriere, battement developpé en avant через demi pointé tombé en avant, tombé en arriere. Все en dedans – 2 rond de jamb, 2-й rond закінчується у demi plié, passé par terre вперед через 1-у позицію battement relevé lents en avant, battement developpé en arriere через demi pointé tombé en arriere, tombé en avant.

Grand pose attitude en arriere rond 90° en dedans, у demi plié, foueté en dehors en 4-й arabesque, pas marché (сценічний крок), grand rond de jamb jeté en dehors, grand rond de jamb jeté en dedans, все з лівої ноги.

Двічі повторюючи detirre (відтягування від станка, тримаючи правою рукою праве коліно у положенні pose attitude en arriere). Відтягнути ногу назад, passé par terre вперед через 1-у позицію, ідучи у grand ecart (шпагат), foueté, встати на ліву ногу grand pose attitude en arriere з правої ноги, перейти на праву ногу grand pose attitude en arriere з лівої ноги, встати на ліву ногу grand pose attitude en arriere з правої ноги, tombé-soupré правою ногою, tour renverse (права нога в attitude), закінчити у 5-у позицію, повторити все з лівої ноги.

Centre practice – exercices au milieu. Призначена для підготовки танцівника до стрибків, обертів та віртуозних комбінацій.

Adagio – з правої ноги, epoulement croise battements divises en quarts у 8-у точку, battements divises en quarts у 6-у точку, battements divises en quarts у 4-у точку, preparation a la seconde grand pirouette en dehors (праворуч), petit sissonne tombé pas faili з лівої ноги через положення 4-го arabesque, grand tour renverse: для чоловіків – стрибковий; для жінок – звичайний terre-â-terre.

З лівої ноги, epoulement croise, battement developpé 90° en demi plié, ліва нога в attitude en avant. Tour lents ½ кола з epoulement croise на epoulement effacé, відтягнути ногу, перехід у grand pose effacé, одночасно passé par terre назад через 1-у позицію foueté cambre en avant, руки через 3-ю позицію, розвернутись у 4-у точку, ліва нога 90° devant, руки у великій позі, tombé pas de bourré preparation a la quatrieme (закриті руки).

Grand double pirouette attitude en dedans (ліворуч), закінчити у demi plié, grand pose effacé en arriere allonge petit sissonne tombé pas faili з правої ноги preparation a la quatrieme руки в 3-й arabesque pirouette en dehors з виходом у grand pirouette attitude en dehors, перехід у grand ecarté (шпагат з правої ноги) у 3-й arabesque foueté (шпагат з лівої ноги), у 3-й arabesque у 4-у точку, обернутись на стегні, встаючи й переходячи soutenu en tournent. Повторення всієї комбінації з лівої ноги.

Grand battement jeté на 90° et tombé pas de bourré grand pirouette et temps arabesque, attitude. З лівої ноги, epoulement croise, на epoulement effacé en avant sissonne tombé на ліву ногу, grand rond de jamb jeté правою ногою у 3-й arabesque рука через 3-ю позицію, pas de bourré en tournent en dehors (за себе) pas jeté 2-й arabesque в 3-ю точку, passé preparation a la quatrieme руки в 3-й arabesque.

Grand battement jeté з лівої ноги en avant, grand pose croise, grand battement jeté pointe en avant, grand battement jeté developpé en avant. Через крок перейти у 3-й arabesque. Grand battement jeté з лівої ноги en arriere, grand pose croise, grand battement jeté pointe en arriere, grand battement jeté developpé en arriere. Просуваючись вперед, temps grand battement jeté developpé en ecarté en avant (крок-батман), з правої, лівої, правої, лівої, правої, relevé soutenu руки в 3-ю позицію. Повторити все з правої ноги.

З правої ноги – tombé pas de bourré, preparation a la quatrieme у 3-й arabesque, soutenu en tournent en dehors, preparation a la seconde double pirouette en dehors, закінчити у preparation a la quatrieme у 3-й arabesque, soutenu en tournent en dehors, preparation a la quatrieme у закриту pose croise double pirouette en dedans, soutenu дооберт, temps 3-й arabesque, attitude croise на праву ногу. Повторити tombé pas de bourré з лівої ноги.

Sauters (стрибкова частина). Напрацювання досконалого виконання стрибків – малих, середніх і великих.

Petit sauters – 3 temps levé sauté за 1-ю demi plié (паузу поглибити), temps levé sauté за 2-ю, temps levé sauté за 2-ю en tournent на ½ кола (праворуч), temps levé sauté за 2-ю en tournent на ½ кола (ліворуч), temps levé sauté за 2-ю, pas echappé (зібрати в 5-ю позицію) ліва нога devant, roile.

Entrechat quatre pas echappé battu за 4-ю на epoulement effacé з правої ноги (зі зміною ніг) pas echappé battu за 4-ю на положення epoulement croise pas echappé (зібрати в 5-у позицію). Entrechat quatre pas echappé battu за 4-ю на epoulement effacé з лівої ноги, (зі зміною ніг) pas echappé battu за 4-ю на epoulement croise pas echappé (зібрати в 5-у позицію). Pas chassé на epoulement effacé двічі, pas tombé pas de bourré з правої ноги, pas chassé на epoulement effacé двічі, pas tombé pas de bourré з лівої ноги.

Pas assemblé et jeté – з правої ноги, pas glissade pas jeté battu (вбік), pas tombé pas assemblé battu (epoulement croise), pas glissade entrechat trois, pas glissade roile (діагонально вбік з правої ноги). З лівої ноги, pas glissade pas jeté battu (вбік), pas tombé pas assemblé battu (epoulement croise), pas glissade entrechat trois, pas glissade roile (діагонально вбік з лівої ноги).

Pas assemblé battu з правої ноги чотири рази, просуваючись назад (догори). Pas jeté battu з лівої ноги тричі, просуваючись уперед (вниз), pas assemblé. Повторити комбінацію з лівої ноги.

Grand sauters – з правої верхньої діагоналі brisé dessous-dessus, pas glissade grand jeté pas de chat, brise dessous-dessus, pas glissade grand jeté pas de chat, brise dessous-dessus, brise dessous-dessus, pas couru (перебіг на ліву верхню діагональ).

3 pas couru (біг ліву ногу) grand jeté en 2-й arabesque, pas couru grand jeté en 3-й arabesque, pas couru grand jeté en 2-й arabesque, tombé-coupé epoulement croise (права нога devant, ліва на sur le cou-de-pied), pas chassé (назад за себе), grand jeté en tournent en attitude croisé tombé-coupé epoulement croise (ліва нога devant, права на sur le cou-de-pied), pas de bourré grand pas de chat d'italian (пролетіти ліворуч), pas de bourré grand pas de chat d'italian (пролетіти праворуч), pas de bourré grand pas de chat d'italian (пролетіти ліворуч), pas de bourré grand pas de chat d'italian (пролетіти праворуч), temps plié-relevé attitude croisé – aplombe (стояти). Повторити комбінацію з лівої ноги.

Manege – з правої ноги temps en 1-й arabesque aplombe (стояти), pas chassé, grand jeté pas de chat, temps en 1-й arabesque aplombe (стояти), pas chassé, grand jeté pas de chat, temps en 1-й arabesque aplombe (стояти), pas chassé, grand jeté pas de chat, temps en 1-й arabesque aplombe (стояти), pas de bourré з лівої ноги temps en 1-й arabesque, для жінок – pas chassé, для чоловіків – pas marché (крок-крок).

Grand jeté entrelancé (через pas chassé чи pas marché) 4 рази: для чоловіків – grand jeté tombé coupé en tournent sautbasque; для жінок – tour piqué en dehors et, tour piqué soutenu et tour chainé.

Tour chainé за діагоналю через перехід у demi plié a la quartime position de pied з правої ноги, руки через 1-й arabesque, тричі обертаючись, руки через першу позицію переходять у 4-й arabesque через перехід у demi plié a la quartime position de pied з лівої ноги – права та ліва діагоналі. Tour chainé з підняттям рук через 1-е port de bras, через preparation у demi plié a la quartime position de pied з правої та лівої ноги.

Preparation en 1-й arabesque, foueté 3 tour chainé через перехід у demi plié a la quartime position de pied з правої ноги, руки через 1-й arabesque, preparation en 1-й arabesque, foueté 3 tour chainé.

Отже, аналіз дослідників у галузі неокласичного балетного театру виявив досить малу характеристику, саме професійного неокласичного тренажу для професійних артистів балету; визначення архітектоніки і складової професійного тренажу, рухів, вправ, комбінацій неокласичного балетного театру виявило, що поєднання широкої амплітуди руху з дрібною технікою є пріоритетним; описані унікальні комбінації для розуміння специфіки професійного тренажу з віртуозної техніки рухів танцю неокласичного балетного театру, складають вітчизняний науково-творчий фонд кращих зразків і формально-технічних засобів.

Література:

1. Гваттерини М. Азбука балета / М. Гваттерини. – М. : БММ, 2001. – 240 с.
2. Кабачок Н. Л. Феномен неокласики в хореографічній культурі ХХ ст. (на досвіді Дж. Баланчина) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Кабачок Н. Л. ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2013. – 18 с.

3. Marselle Mitchel, Ginot Isabelle. La Dance au XX^e siecle / Marselle Mitchel, Ginot Isabelle. – Paris : Bordas, 1995. – 264 p. : ill.

4. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. І. Чепалов. – Х. : Харківська держ. академія культури, 2007. – 344 с. : іл.

НІНА УВАРОВА – БЕРЕГІНЯ ПОЛТАВСЬКОГО ТАНЦЮ

Білошкурський В. С. – заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Уварова-Латинська Ніна Миколаївна (дівооче прізвище – Вовк) народилася 20 серпня 1923 року в Полтаві. Мати, Ганна Іванівна Вовк, співала в хорі товариства «Просвіта» (керівники – Ф. Попадич, Є. Біленький). Батько, Микола Семенович Вовк, був актором самодіяльного театру Будинку культури імені С. Кірова. Перші кроки в хореографії Ніна Уварова зробила у 20-х роках у балетній студії під керівництвом Воронцової Станіслави Петрівни цього ж будинку культури. Перший серйозний дебют відбувся в аматорській постановці опери «Запорожець за Дунаєм» – танець арапчат у гаремі Султана.

У часи УНР у Полтаві, при товаристві «Просвіта», існував хорівий колектив, солісткою якого була мати Ніни Миколаївни – Ганна Іванівна. Вона мала оригінальний тембр голосу та знала велику кількість українських народних пісень. Одного разу під час репетиції до них зайшов чоловік у френчі та запитав, що це за гурт людей. Коли керівник відповів, що це хорова група товариства «Просвіта», чоловік помітно пожвавішав, посміхнувся та запитав, які пісні вони співають. Дізнавшись, що основу репертуару складають українські народні, він запитав, а чи знають вони одну (його найулюбленішу) українську старовинну пісню, тільки він не пам'ятає її назву. Його попросили трохи наспівати її – і тільки Ганна Вовк сказала, що дуже добре знає цю пісню. «А що, красуне, може заспіваємо разом?» – запитав несподіваний гість. І полилася пісня. Чоловік мав приємний оксамитовий баритон. Їхні голоси сплелися в чудовий дует. Відспівавши, гість похвалив Ганну, що вона знає таку давню та майже забуту пісню, подякував їй за дует і звернувся до керівника з питанням, які в колективі є проблеми. З'ясувавши та занотувавши в блокнот побажання та потреби хору, гість побажав колективу творчої наснаги, побільше виступів, попрощався і вийшов. Усі присутні були дещо зніяковілі: вони не знали, хто до них заходив, але, дивлячись з якою повагою спілкувався з гостем керівник хору, здогадувались, що це була поважна та не проста людина. «Ганно, ти хоч зрозуміла з ким ти зараз співала?» – посміхаючись, промовив керівник. «Ні». – «Пишайся, ти співала із самим Петлюрою!» Реакція самої Ганни й усіх учасників хору була бурхливою:

у той час ім'я Симона Петлюри в Полтаві згадували з великою повагою та шаную, оскільки вірили, що саме він втілить у життя всі багаторічні мрії та сподівання українців.

1937 року Ніну Вовк направили до Москви на Всесоюзну олімпіаду народного мистецтва, де за виконання танцю «Гопак» отримала премію.

Під час війни жила в евакуації в містечку Наманган Узбекистану. Після визволення Полтавщини повернулася до рідного міста.

З 1944 року почала працювати у вокально-хореографічному ансамблі «Жінхоранс» при обласній філармонії. Керувала ним дружина Василя Верховинця – Євдокія Доля.

Ніна Уварова об'їздила з колективом усю Полтавщину, даючи концерти в напівзруйнованих клубах, шпиталях, військових частинах (зокрема на полтавському аеродромі перед американськими льотчиками).

1946 року Ніна Миколаївна отримала від М. Снігурова, директора Кобеляцького РБК, пропозицію створити в Кобеляках свій танцювальний колектив. Так з'явився ансамбль народного танцю «Барвінок». Ніна Миколаївна Уварова здійснила безліч фольклорно-етнографічних експедицій по Кобеляцькому району. Саме тут розкрився талант хореографа-постановника Н. М. Уварової.

Мандруючи селами та крихитними хутірцями, розпитуючи дідусів і бабусь, як вони танцювали та що співали за своєї юності, Ніна Миколаївна зібрала силу-силенну по-справжньому унікального матеріалу. Якось у селі Перегонівка вона прийшла до бабусі, якій перевалило за сто років. За словами її сина – теж літнього чоловіка (йому виповнилося 80), його мати зібралася померати: помилася, переодяглася, прочитала молитву та полізла на піч. А тут на поріг Ніна Миколаївна зі своїми танцями. І так запалила розмовою стареньку, що та злізла з печі та у свої сто шість років почала ... танцювати. Але перед цим звеліла погукати скрипаля із сусідньої вулиці, що музикував за її молодості, щоб він підіграв, тоді, мовляв, їй краще танцюватиметься. Довелось йти й по музику, а потім і по двох її подруг... Одне слово, через годину в бабиній хаті не було де і яблуку впасти – і танцювали, і співали, і чарку пили. І саме в цієї бабусі – Євдокії Паньківни Шабельник – їй пощастило записати й танець «Кружало» (с. Перегонівка-Гарбузівка Кобеляцького району).

Неодноразово обласне управління культури направляло Ніну Миколаївну на стажування до Державного академічного ансамблю танцю України під керівництвом П. П. Вірського та до Державного академічного ансамблю танцю СРСР під керівництвом І. О. Мойсеєва.

Також проходила стажування в Ансамблі пісні і танцю Радянської армії імені О. Олександрова. На семінарах майстер-клас давали такі визнані фахівці, як майстер східного танцю Тамара Ханум, балетмейстер Маріїнського театру опери та балету Вів'єн Хорардо, балетмейстер Державного ансамблю танцю Молдови «Жок» В. Курбет і багато інших видатних хореографів.

На одному із всеукраїнських оглядів хореографічного мистецтва головою журі був П. П. Вірський. По закінченні огляду він забажав познайомитися з керівником ансамблю танцю «Барвінок» з Кобеляк. Коли до нього підійшла невеличка на зріст, тендітна жіночка, Павло Павлович сказав: «Я думав, що зараз побачу кремезного літнього чоловіка, а переді мною молода, симпатична жіночка!» Павло Павлович спитав у Ніни Миколаївни, чи є у їхньому репертуарі ще фольклорні танці, і якщо є, то чи можна їх подивитись. Ніна Миколаївна відповіла, що танці є, але на огляд у Київ вони привезли тільки два. Тоді Вірський попросив виконати всі танці з репертуару «Барвінку» в репетиційній формі. Після перегляду Павло Павлович сказав Ніні Миколаївні, що вона на правильній дорозі і щоб ніколи з неї не сходила, щоб розвивала та примножувала свій хореографічний потенціал.

Благословивши її на подальші творчі здобутки, Вірський перед усіма керівниками ансамблів, які брали участь в огляді, поставив її як приклад творчого пошуку та небайдужості до народної хореографії.

27 років свого життя Ніна Миколаївна віддала ансамблю танцю «Барвінок». Разом з ним отримала Золоту медаль на Республіканському огляді художньої самодіяльності. «Барвінок» об'їздив з концертами майже всю Україну, побував у Москві, Кишиневі, гастролював в Угорщині, Болгарії та Німеччині.

1967 року Н. М. Уварова була відзначена званням заслуженого працівника культури України. Є кавалером орденів Миколи Чудотворця та княгині Ольги.

Н. М. Уварова здійснила постановки в Державному академічному ансамблі танцю України під керівництвом П. П. Вірського, Державному академічному українському хорі імені Г. Верьовки, народному хорі «Калина», ансамблі народного танцю «Юність» м. Лубни та Заслуженому самодіяльному ансамблі пісні і танцю «Лтава». По переїзді із Кобеляк у Полтаву створила фольклорно-етнографічний ансамбль «Полтавські рушники».

Практично всі танці та вокально-хореографічні композиції, поставлені Н. М. Уваровою, відтворюють або обряди, або звичаї, або трудові процеси та напряму пов'язані з місцем знаходження того чи іншого населеного пункту, у якому записаний танець.

Наприклад, танець «Кружало» записаний у с. Перегонівка. Він обрядовий: його виконували на весіллі [1, с. 17; 2, с. 3].

«Рогоза» – це відтворення малюнком танцю плетіння кошиків, черевиків та інших виробів з рогози. Цікава історія створення цього танцю. Коли Ніна Миколаївна разом із творчою групою приїхала в с. Городище Чорнухинського району Полтавської області, то того, що її зацікавило, не знайшла, але відвідала сільську артіль, де з рогози плели брилі, рогожі, черевики. Ще й ще раз Н. М. Уварова приходила туди й спостерігала за процесом плетіння, навіть сама дечому навчилася. У її уяві почав вимальовуватися танець, а саму постановку вона побачила уві сні. Пісню вона дописала сама, бо початок почула від артільниць:

*Заплетемо рогозу,
Заграйте музики,
А ми з тої рогози
Сплетем черевики.*

*Приспів:
Черевики з рогозу
Не бояться морозу.
Черевики з лободи
Не бояться води...*

На колодах у с. Василівка Ніна Уварова записала танець «Василечки», який відзначався своєю оригінальністю, виразністю. Побачила вона його випадково: танцювальний ансамбль Кобеляцького районного будинку культури «Барвінок» виїхав з концертом у це село. Люди поволі сходилися до клубу. Першою почала збиратися молодь, але сидіти й чекати було сумно, і тому баяніст ансамблю О. Бутко награвав польку. Усі почали танцювати «трійками» (1 хлопець і 2 дівчини) без певного малюнка, як здавалося на перший погляд, просто так, щоб не стояти. Рухи зацікавили Ніну Миколаївну: танець був побудований увесь на переходах, виконувався під пісню.

У с. Суха Маячка був записаний танець «Коша» про трудовий процес побудови коші для ягнят. Танець «Сито» записано в с. Таранушичі, «Хрест-вибиванець» – с. Тарандинці, а «Краснянська полька» – у с. Красне.

Композиція «Зубок» із с. Чернечий Яр Диканського району. Цікава назва цього номера, а історія ще цікавіша. Молодь після трудового дня завжди збиралася за околицею села, щоб розважитись, поспілкуватись і позалицятись. У селі обов'язково був дідуган, який слідкував, щоб молодь довго не засиджувалась, бо зранку на роботу. Гримаючи в колотуху, він повідомляв, що час розходитись по домівках, але молодь намагалась продовжувати гуляння. На перемовини відряджали хлопця з п'ятаком, який дід «пробував на зуб», і, якщо гроші були справжні, гулянка продовжувалась.

Танець «Чорбівські підківки» с. Чорбівка виконували з набитими на підбори підківками тому, що танцювали цей танець на піддашках (навісах).

«Стукалка» – це вокально-хореографічна композиція, що має свою назву від поведінки скрипаля, який під час гри стояв на лавці та періодично розвертав скрипку іншим боком і в такт музиці вибивав по ній іншим боком смичка.

У наполегливій, напруженій праці Ніна Миколаївна Уварова набула досвіду балетмейстера-постановника, сформувала свій власний почерк. Так проявився талант педагога-організатора, педагога-вихователя.

Визнаний і неперевершений майстер українського фольклорного танцю Н. М. Уварова створила оригінальні, неповторні вокально-хореографічні композиції й танці, які увійшли у «золотий фонд» національного хореографічного мистецтва.

Так, композиція «Василечки» надихнула інших балетмейстерів на свої редакції цього танцю. Наприклад, А. М. Кривохижа і В. Ф. Тулаєв створили власні варіанти цього танцю – і кожний по-своєму оригінальний, яскравий і колоритний.

Кімом Юхимовичем Василенком у збірнику «Танці Полтавщини» було описано хореографічні постановки Ніни Миколаївни Уварової [1, с. 14; 2].

Література:

1. Білошкурський В. С., Шалапа С. В., Перепелкін В. В. Танцювальне мереживо Полтавського краю : збірник хореографічних матеріалів. / Білошкурський В. С., Шалапа С. В., Перепелкін В. В. – К. : НАКККіМ, 2014. – 268 с.
2. Танці Полтавщини. Народні танці України : репертуарний збірник. – К. : Мистецтво, 1969. – 75 с. – (Б-ка «В помощь худож. самодеятельности». – № 24).
3. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. / Шалапа С. В., Корисько Н. М. – Ч. 1. – К. : НАКККіМ, 2015. – 252 с.
4. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. / Шалапа С. В., Корисько Н. М. – Ч. 2. – К. : НАКККіМ, 2015. – 220 с.

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ УЗБЕКИСТАНУ

Верлан Л. Б. – завідувач відділом хореографії, викладач-методист вищої категорії, художній керівник Зразкового ансамблю народного танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв №3.

Танець – один з унікальних видів народної творчості, оскільки за його допомогою можна передати характер, традиції та звичаї народу, суть естетичних і соціальних ідеалів. Танець вийшов з обряду та слугував для вираження внутрішнього стану виконавця, його чуттєвих та емоційних переживань.

Регіон сучасного Узбекистану, на території якого багаточисельний пласт культури народів, що населяли ці землі з VIII ст. до н.е., у хореографічному плані різноманітний. Народні танці Середньої Азії різні за формою, побудовою, пластикою тіла. У них відображаються побут народу, його трудові процеси та явища природи.

Перші державні утворення, що виникли в стародавні часи на території сучасного Узбекистану – це такі відомі ханства, як:

- Хорезм (VII ст. до н.е.) – стародавній регіон Середньої Азії з центром у низинах річки Амудар'ї. Про Хорезм і хорезмійців згадує ще Геродот. У VII ст. н.е. ці землі були завойовані арабами, а з XIII ст. Хорезм став імперією. В істориків прийнята назва – Хивінське ханство, через яке проходив Великий шовковий шлях;

- Бактрія (південний Узбекистан, південно-західний Таджикистан, північний Афганістан) належить до цивілізації бронзового віку, сучасниця Стародавнього Вавилону;

- Согда (VIII ст. до н.е.) – Согдіанське ханство зі столицею Давань (китайська назва теперішньої Фергани) – територія, на якій у II тис. до н.е. проживали індоіранці. У IV ст. н.е., після походів Олександра Македонського, Великий шовковий шлях переживав період розквіту, що здійснювало вплив на формування культури ханства.

Школи узбецького танцю поділяють на три основні групи: ферганська, бухарська і хорезмська. Назви класичних стилів Узбекистану походять від місцевості, де вони зародились.

У час розквіту великих держав мистецтво досягло високого рівня, зокрема й танець, який став народною класикою.

Кокандське ханство, до якого входила долина Фергани, відоме з XVIII–XIX ст. Цей регіон у Середній Азії знаходився на території сучасних Узбекистану, Таджикистану та Киргизії. Тому культура Фергани є спільною для багатьох народів, які там проживали раніше та мешкають зараз. Ферганський стиль танцю є класичним і в Таджикистані, як і класична музика «Шашмаком». Рухи ферганського танцю можна зустріти в танцях Ірану, Афганістану й інших східних танцювальних традиціях.

Ферганська школа є основою національної хореографії, класикою узбецького танцю. Її відрізняє особлива мелодійність і плавність рухів, задушевна ліричність і чуттєвість виконання. Це танець з особливою пластикою – рухами голови, шиї, рук і тулуба в координації між собою. Танці ферганського стилю виконують під пісню з текстом класичної літератури. У традиції виконання високо цінується експресія та ніжна, м'яка міміка, яка передає шляхетність і чистоту. Ферганські танці відрізняються витонченістю й істинною жіночністю. Кисті рук округлені, м'які. Існують сольні, дуетні та масові танці. Наприклад танець «Тановар» (душа, насолода), який виконують жінки під пісні східного Узбекистану, північного Таджикистану та Західного Синьцзяну. Цей ліричний танець наповнений світлими мріями дівчини про коханого та сумом розлуки з ним. Це танець прихованої жіночої сповіді. Дванадцять різновидів цього танцю передбачають багатогранність його виконання. Сьогодні танець «Тановар» відомий усьому світові завдяки виконанню його народною

артисткою СРСР, балетмейстером і художнім керівником Державного заслуженого ансамблю танцю Узбекистану «Бахор» Мукаррам Тургунбаєвою.

«Муножат» (діалог з Богом) – танцювальні пасажі, проникнуті одухотвореними почуттями та глибоким бажанням злиття з коханим. Спочатку це був вокально-інструментальний твір, який згодом набув ще й танцювальної форми. Зовсім протилежний характер має «Андижанська полька». Андижан – стародавнє місто Ферганської долини, у літературі відоме з IX ст. Андижанська полька – енергійний швидкий танок, що потребує спритності виконання. Спочатку це був лише чоловічий танець, у якому виконавці демонстрували свою майстерність. Зараз є й жіноче виконання танцю: воно більш пластичне, ніж у чоловіків. Ферганські народні танці – «Садр», «Катта уїн», «Пилля», «Шодлік», «Ляган уїн», «Тановар», «Муножат», «Сахта Уфарі», «Гуль уїн» та ін.

У XV ст. в епоху Шейбанідів центром держави було місто Бухара. Бухарська школа танців поєднала в собі танці теперішніх областей Узбекистану – Бухарської та Самаркандської. Традиційна школа бухарського танцю містить «першопляси» та танцювальні пантоміми, прості танці-ігри, що є джерельною базою танцювальної культури Середньої Азії. У бухарських, як і в таджицьких, танцях кроки більш важкі, акцентовані в землю. Рухи рук більш різкі та чіткі, це підкреслює костюм із широкими рукавами, тому кисті рук витягнуті. Вишитий золотом головний убір має довгий платок та оздоблення. На руках танцівниці – зангі (дзвіночки). Танці радісні, енергійні, у них багато обертів. Відрізняються від інших напрямів войовничістю, сміливістю жіночого танцю, на противагу ферганській школі. Бухарські танці – це безперервний потік виразних рухів, витончених поз і динамічних обертів на місці та в просуванні, по колу та діагоналі. Бухарські народні танці – це «Кизлар салом», «Уфарі чиллякі», «Уфарі кала банд», «Ларзон», «Шодійона» та інші.

Танці Хорезму експресивні, грайливі та запальні. Вони відрізняються складною координацією голови, тулуба, плечей, рук і ніг. Хорезмійці танцюють з кайраками – узбецькими кастаньетами. Костюм танцю Хорезму яскравий, оздоблений прикрасами. Головний убір прикрашений металевими підвісками та пером. Прототипом костюму є одяг жінки – амазонки стародавнього Хорезму. Хорезмські народні танці – «Лязги», «Дильбарі жанон», «Норим», «Бартауль», «Занг», «Кора гіоз», «Киз бола», «Уфарі наво» та інші.

Азійська музика, під яку виконують танці, сягає своїм корінням мистецтва стародавніх персів і тюрків. Надзвичайно різний музичний супровід танцю має музичний розмір: 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8. Основним засобом виразності в танцювальній музиці Азії є ритм. Обов'язковим є акомпанемент дойри – ударного інструмента. В одному танці можуть бути до десяти різних ритмів – усулів. Ритмічний малюнок танцю передають рухи ніг, а мелодію – пластичні рухи тулуба й рук. Провідну роль у танцях Азії відіграють рухи тулуба, рук,

голови та плечей у складній координації, що надають танцю виразність, передають його характер і зміст.

Головна особливість танців Середньої Азії – чуттєве вираження стану танцівниці, що передається через міміку, очі, брови, посмішку, жести й обов'язково пластику рук і плечей. Чоловічий танець кочівника відрізняється від жіночого: він мужній і різкий. Танцівниця й танцівник мають оволодіти вмінням передавати всі відтінки мелодії та ритму, створювати різні образи: ліричні, грайливі, мрійливі, шляхетні та величні, навчаючись цьому мистецтву роками.

За традицією, доповненням до національного одягу узбецької дівчини були золоті або срібні прикраси з натуральним камінням (корали, перли). Голову прикрашали: діадема, тиллякош («золоті брови»), дурра – платок або тюбетейка, налобні прикраси, сережки з підвісками у формі купола. Нагрудні прикраси – намисто «гардон», або намисто з монет. На руках браслети й обручки. Кожна прикраса була справжнім витвором мистецтва.

У витоків народно-сценічного узбецького народного танцю стояли такі народні артисти РСРР, як Уста Олім Камілов, Тамара Хонум, Мукаррам Тургунбаєва й інші.

Старовинний узбецький танець відрізнявся закритістю та стриманістю. Нині узбецький народний танець має іншу манеру виконання: гордий стан дівчини, відкритий погляд, а також додалась більш досконала техніка й динамічність виконання.

Вивчення основ узбецького танцю починається з опанування основних положень: ніг, голови, рук, кистей рук, тулуба (їх вивчають окремо та після засвоєння виконують у спільній координації рухів); танцювальних рухів і комбінацій різних стилів; технічної майстерності (оберти на місці та з просуванням); танцювальних етюдів. Кожна з трьох танцювальних шкіл вивчається окремо, тому що має відмінності у виконанні рухів рук, ніг та манері. Назви рухів узбецьких танців: «гульбарги» – пелюстки, «кунгил, живасі» – переливи душі, «ілон» – змія, «гульуїн» – квітка, «маїн сабо» – легкий вітерець, «чвар» – вишивальниця, «калтиргоч» – ластівка, «лябі гунча» – бутон губ, «лябі сахар» – солодкі губи, «коши камон» – прекрасні брови, «уяліш» – сором'язливість, «сурма» – підведення брів, «куль банд» – перехресні, «шохча» – гілочка, «осмон» – небо.

Узбецький танець – це танець усього тіла: віртуозних рухів ніг, витончених малюнків рук і тулубу, незвичних клацань пальців рук, рухів плечей і голови, що виражають почуття танцівника. Сучасний узбецький танець – це симбіоз трьох старовинних танцювальних шкіл Середньої Азії: ферганської, бухарської та хорезмської. Культурна спадщина Узбекистану багата мистецтвом музики, поезії й танцю з регіонів Середньої Азії. Унікальність узбецького танцю розкривається через багатогранність стилів класичного, народного й естрадного напрямів. Кожний стиль відрізняється своєю лексикою, особливостями

костюму, репертуаром, що тісно пов'язані з творчістю як стародавніх, так і сучасних поетів.

Розвиваючись і взаємозбагачуючись, народний танець Узбекистану досягнув високого художнього рівня за рахунок досконалої технічної віртуозності рухів та академічної манери виконання.

Література:

1. Авдеева Л. А. Танець Мукаррам Тургунбаевой / Л. А. Авдеева. – Ташкент : Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1989. – 106 с.

2. Гончарук Л. Международный проект «Украина-Узбекистан. Мосты дружбы и сотрудничества» / Л. Гончарук. – К. : Европа-Азия-Медия, 2010. – 65 с.

3. Верлан Л. Б. Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики : збірник тез за матеріалами Всеукраїнської науково-методичної конференції-семінару / Л. Б. Верлан. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. – 164 с.

4. Каримова Р. Урок узбекского танца / Р. Каримова. – Ташкент : Укитувчи, 1987. – 88 с.

5. Каримова Р. Танцы Равии Атаджановой / Р. Каримова. – Ташкент : Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1983. – 168 с.

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В МОЛДОВЕ

Димиртиу Иван (Молдова) – художественный руководитель ансамбля песни и танца «Моштениорий»

Молдова – это земля между рекой Сирет и устьем Дуная, впадающим в Черное море, и с другой стороны от легендарного Днестра до восточного склона Карпат. Это краткое и относительное описание является основным фактором, определяющим кристаллизацию традиционного фольклора в Молдове.

Когда-то давным-давно люди встречались на посиделках (шэзэтоаре) или народных гуляниях (жок) и танец был одним из способов общения и отдыха. Обычно после работы в поле или домашних забот у людей появлялась необходимость передать то, чем они занимались. Так появились фольклорные обычаи и игры, такие как «Фусул», «Ицеле», «Чурул» и другие.

Молдавский танец один из наиболее древних видов народного искусства, его можно считать настоящей «поэмой нации» ведь когда танцуют молдаване «говорят сердца».

Каждое движение повествует о таланте и духовных качествах народа на разных исторических этапах.

У молдавского танца своя собственная богатая и действительно оригинальная история. С незапамятных времен танцы сопровождались песнями, хлопками, задающими ритм или игрой на ударных инструментах.

Первые упоминания о существовании народного танца появились в XV веке и продолжались до XIX века, во время которого вышли в свет первые сборники, где было представлено большое количество народных танцев.

Танец имел большое значение в общественной жизни человека, являясь незаменимым для ритуалов. Он раскрывает чаяния и чувства людей и в то же время выражает характер, темперамент, силу, ловкость, мудрость и юмор людей. Ритм народного танца – это синкретический ритм, имеющий большую выразительную ценность, а мелодия обеспечивает национальную специфику через дыхание, очень близкое к ритму молдован.

Встречается множество ритмов и темпов, различных положений рук с плавными движениями в женских танцах и виртуозностью в мужских.

Существуют танцевальные па с разного типа перемещениями, широкими или мелкими шагами на месте с па синкопированными, изменёнными или последовательными, вариативна и позиция рук во время танца и различные музыкальные ритмы – всё это приводит к огромному стилевому разнообразию танцев.

Начиная с XIX века в молдавской хореографии почти не встречаются танцы с оружием в руках. Однако танцы «Бэтута», «Войничаска», «Хайдучаска», «Арнэутул» свойственны энергичные движения, мужественность, унаследованные от старинных, воинственных плясок, отражавших многовековую борьбу молдован за свободу. Память о гайдуках жива и сегодня в народных песнях, балладах, танцах. Современным «хайдучаскам» по своему энергичному характеру соответствуют мужские танцы типа «Брыул» и «Бэтута». Такие танцы отличаются сложными ритмическими рисунками и комбинациями движений, частыми синкопированными ударами ног о землю. Их участники движутся чаще всего по кругу, по прямой или зигзагообразной линии (в форме вьющегося пояса), держат друг друга за пояса, плечи или кисти рук. Танец, как правило сопровождается гиканьем (киутурь) и своеобразными юмористическими или сатирическими стихотворными импровизациями (стригэтурь).

В молдавской народной хореографии сохранились элементы древнейших танцевальных традиций. Наиболее распространенный танец «Хора». Ещё в начале XIX века «Хора» означала не только определённый танец, но и один из видов сельских празднеств. В большинстве районов Бессарабии хорой называют круговой танец, в котором танцующие держатся за руки или обнимают друг друга за плечи. Они движутся вокруг центра (обычно по часовой стрелке), а каждый танцор исполняет серию их трёх шагов вперед и одного шага назад. Танец исполняется девушками плавно и спокойно. На свадьбах к хоре присоединяются и мужчины.

С конца XIX века получил распространение «Жок», имевший в молдавской хореографии также два значения – танец, пляска (жок бэтрынеск, жок де глумэ) и своеобразное народное гуляние.

Молдавские народные танцы разделяются на обрядовые и бытовые. В числе наиболее известных обрядовых танцев кэлушарь и дрэгайка (сейчас исполняются как бытовые, а чаще сценические), свадебные – остропэцул, зестря, дансул миресей. К бытовым относятся бессюжетные (хора, сырба, молдовеняска, бэтута, брыул) и сюжетные, которые делятся на тематические группы: трудовые – поама (виноград), сфределушур (буравчик), табэкэреаска (танец дубильщиков кож), жокул ферарилор (танец кузнецов), героические – хайдучаска, войничаска, танец для женщин – параскица, цэрэнкуца (крестьяночка) и посвященные явлениям природы – вынтул (ветер) и другие.

Молдавские народные танцы обычно исполняются с оркестром (тараф), в старину большинству танцев сопутствовало пение (мититика, еленуца).

Сырба – молдавский и румынский народный хороводный танец в быстром темпе. Танцоры могут выстраиваться в круг, в ряд или танцевать парами.

Кэлушарий – плясуны едва касаются земли и как будто летают по воздуху. Настолько мастерски они исполняют свои танцы, как бы представляя бег лошадей.

Молдовеняска – один из наиболее популярных молдавских народных танцев. Все танцовщики становятся в круг, после нескольких кругов разбегаются по парам и начинают зажигательный танец, снова становясь в круг после определенного набора фигур.

Молдавские танцы – это настоящая сокровищница Молдовы, ведь они включают в себя и музыку, и национальный костюм, украшенный орнаментом определенного региона страны, и народное творчество, и многое другое.

Благодаря профессиональному исполнению молдавских народных танцев ансамблем «Жок» они стали известны в мире. Но народные танцы в Молдове исполняются не только на сцене. Без них не обходится ни одна свадьба, ни кумэтрия на массовое гуляние на площади как в селе, так и в городе, и в столице.

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Козинко Л. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Одним із пріоритетних задекларованих напрямків державної політики сьогодення є орієнтування на збереження національної культури задля формування національних та духовних цінностей. Крім того провідного значення набуває політика патріотичного виховання підростаючого покоління

задекларована у: «Національній стратегії розвитку освіти України до 2021 року», «Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді» тощо.

Виходячи з цього увага поступово звертається до яскравих виразників таких цінностей закладених у мистецтві загалом та хореографічному мистецтві зокрема. Говорячи про українські національно-культурні цінності у сфері хореографічного мистецтва перш за все його відображає фольклорний і народно-сценічний український танець.

Народне хореографічне мистецтво вперше стало об'єктом наукових досліджень, переважно фольклористів та етнологів, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. (В. Гнатюк, Ф. Колесса, П. Чубинський, В. Шухевич та ін.). На сьогодні науковці зосереджені на дослідженні історичних (Г. Боримська, О. Єльохіна, К. Кіндер, Б. Кокуленко, В. Купленник, С. Легка, О. Мерлянова, Т. Павлюк, Ю. Станішевський і т.д.), теоретико-методологічних (К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк тощо), педагогічних (О. Жиров, С. Забрєдовський, А. Тараканова, О. Таранцева і т. д.), культурологічних (Д. Бернацька, П. Білаш, О. Бойко, П. Чуприна, О. Шабаліна, В. Шкоріненко та ін.) аспектів становлення та функціонування української фольклорної й народно-сценічної хореографії. З'являється все більше методичного матеріалу для хореографів, загальні курси української народно-сценічної хореографії; методичні посібники з питань стилєвих особливостей української народно-сценічної хореографії; посібники в галузі мистецтва балетмейстера тощо. Увага частини науковців звернена до аналізу діяльності провідних балетмейстерів і хореографічних колективів України та їх регіональних лексичних особливостей (І. Аксьонова, К. Балог, Ю. Марко, В. Марущак, М. Полятикін, М. Поморянський, А. Тітов та ін.).

Разом з тим, декларування національних пріоритетів не у повній мірі відповідає стану та тенденціям розвитку національного хореографічного мистецтва України. На сьогоднішній день намітилося декілька кризових напрямів, що потребують активного вирішення.

Перший з них виходить з процесів глобалізації та репрезентується орієнтування на світовий мистецький простір в плані хореографічного мистецтва а точніше засиллям сучасної хореографії у засобах масової інформації, Інтернеті та на телебаченні. Сучасний танець у всій різноманітності його видів активно пропагується, адже як вид хореографічного мистецтва представлений найрізноманітнішими напрямками та течіями, що викликають активну зацікавленість суспільства: джаз танець, модерн танець, контемпорарі та рок- і поп-тенденції в танці тощо.

Інтерес до цього виду хореографії підтримується та усіляко підвищується сучасними ЗМІ. На телеекранах постійно транслюються різноманітні музичні кліпи з участю танцювальних шоу-балетів, з'являється велика кількість шоу-програм: «Танцюють всі», «Танці з зірками», «Танцюю для тебе» тощо. У

великій кількості проводяться різноманітні майстер-класи, концерти, фестивалі якість яких поступово підвищується, але все ж не завжди витримує критику.

На теренах України дуже часто відбувається лише сліпе копіювання та пряме запозичення здобутків провідних хореографів зарубіжжя. Не слід забувати у цій гонитві про надбання вітчизняної хореографічної культури. Звісно ми не говоримо про бездумне поєднання лексики сучасного танцю з лексикою фольклорного або народно-сценічного українського танцю. На цьому шляху мають бути винайдені засоби та способи поєднання та взаємопроникнення культурних здобутків з безперечним домінуванням українських культурних цінностей. Скоріш за все, це може бути досягнуто шляхом вивчення, аналізу та виокремлення основних концептуальних основ та архетипів українського етносу збережених у фольклорних хореографічних зразках та їх вираження мовою сучасної хореографії. На сьогоднішній момент відбувається лише примусове поєднання рухів сучасного та народного танцю в одній хореографічній композиції без заглиблення у їх семантичне значення. Саме на цьому ґрунті активно розвивається масова «розважальна» культура, що призводить до падіння загального культурного та духовного рівня нації. Про розвиток національної свідомості, ідентифікації себе як українців та формування національно-культурних цінностей із допомогою фольклорної хореографії, що вміщує національні ідеали, практично не йдеться.

Означене вище актуалізує ряд питань стосовно стану фольклорної хореографії України. Нажаль, доводиться констатувати той прикрий факт, що молодь, широкі кола населення і суспільство в цілому не цікавляться народним хореографічним мистецтвом. Корені даної проблеми криються у тих же ЗМІ. Наразі дуже поодинокими бувають випадки трансляції концертів фольклорних та національних хореографічних колективів на телебаченні. Наші співвітчизники, що не мають прямого відношення до сфери культури, навряд чи знають більше ніж один професійний хореографічний колектив. І основна проблема криється саме у розходженні задекларованих положень про національно-культурний та патріотичний розвиток з реальними кроками з його здійснення. Безперечно українські народні пісні мають лунати з радіо та телебачення, фольклорні та народно-сценічні українські танці мають транслюватися.

Звісно, не слід вважати що ніхто не цікавиться національними здобутками культури. Останнім часом з'являється все більше гуртів молоді, що пропагують фольклорне мистецтво: «Божичі», «Буття», «Троїста Селецька», «Бобрлицькі музики», «Школа українського традиційного танцю» тощо. Організатори таких колективів проводять різноманітні фестивалі, відроджують фольклорні свята та обряди, випускають збірки фольклорних пісень та танців, відкривають гуртки для всіх охочих пізнати світ фольклорного мистецтва.

Зважаючи на позитивні моменти, слід відмітити і певні проблеми в галузі фольклорного хореографічного мистецтва. Беззаперечним є факт поступової

втрати фольклорної традиції загалом та хореографічної зокрема, адже носіями традицій є люди переважно похилого віку. Саме це не дає змоги сучасним науковцям зібрати та інтерпретувати фольклорний матеріал ґрунтовно та цілісно.

Разом з тим, доволі незначними є намагання фольклористів зібрати залишки фольклорних танцювальних та пісенно-музичних традицій різних регіонів України. Найбільшою перешкодою в цьому є відсутність фінансування та значної державної підтримки. Дослідження у переважній більшості проводяться на добровільній основі або за кошти меценатів.

Слід відзначити, що деякі заклади вищої освіти (наприклад, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки) певний час мали у своїй навчальній програмі фольклористичну практику, що передбачала експедиції спрямовані на збір фольклорного матеріалу. Але з часом вона була зкасована.

На сьогоднішній день досі відсутній відео-фонд та відео-архів у якому зберігалися б найкращі та найрізноманітніші зразки українського фольклорного та народно-сценічного танцю з врахуваннях регіонального різноманіття.

Ряд проблемних питань існує і у сфері народно-сценічного хореографічного мистецтва України. Одним з них є наявність дещо поверхових знань керівників деяких колективів у особливостях та регіональній специфіці українського фольклорного хореографічного мистецтва: притаманної лексики, музики, одягу. Якщо в професійних колективах хореографи йдуть шляхом пошуку нових лексичних елементів та форм які б спирались на фольклорне підґрунтя, то широкий загал аматорів працює дещо інакше. А саме, вони звертаються до творчого переосмислення хореографічних постановок видатних балетмейстерів. Подібний принцип роботи не вимагає від хореографів глибокого знання матеріалу та значно пришвидшує постановочний процес. Хореографу необхідно лише накласти стандартизовані рухи, чи їх комбінації, на певну музику.

Враховуючи всі проблемні питання слід відзначити і позитивні зрушення у сфері хореографічного мистецтва. Останнім часом почали проводитися наукові конференції присвячені розгляду проблемних питань усіх видів хореографічного мистецтва у тому числі і фольклорного танцю. Відбуваються різноманітні конкурси та фестивалі народної та народно-сценічної хореографічної творчості. Збільшується кількість науковців, які по-новому намагаються розглянути широке коло питань пов'язаних з хореографічним мистецтвом. Збільшується кількість професійних хореографів, які шукають нові теми та форми їх вираження спираючись на українські фольклорні танцювальні традиції.

На сьогодні особливої уваги потребує пропаганда та зацікавлення широких верств населення, і особливо молоді, здобутками традиційної

української танцювальної культури. Тут на допомогу мають стати ЗМІ за рахунок активної державної підтримки у цій сфері.

Іншим напрямом роботи з впровадження національно-культурних здобутків мають бути освітні програми як у початкових, так і закладах вищої освіти. Активне сприяння на шляху вирішення поставлених задач може надати поглиблене вивчення фольклору, української танцювальної культури, історії української музики та українського костюму в закладах вищої освіти мистецького спрямування.

Підводячи підсумок, зазначимо що на сьогоднішній день питання формування національно-культурних цінностей та національна ідентичність українського суспільства займає чільне та пріоритетне місце серед усіх питань національної політики, адже сприяє формуванню міцної та успішної нації. Національна культура та мистецтво, зокрема і хореографічне, є яскравими виразниками та передавачами національних цінностей від покоління до покоління. Саме тому, слід якнайширше використовувати здобутки українського фольклорного мистецтва загалом та хореографічного зокрема з метою активного культурного та духовного розвитку української нації.

ВЗАЄМОВПЛИВ ТА ВЗАЄМОЗБАГАЧЕННЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

Мерлянов М. В. - Заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Відокремленого підрозділу «Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв», Голова Миколаївського обласного творчого осередку Національної хореографічної спілки України

Музика – це душа танцю. Побудова, характерність, темперамент танцю міститься в ній та визначається нею. Від художніх якостей музики, від того, наскільки вона образна, змістовна та виразна залежить якість хореографії. Музика надихає балетмейстера, підказує образи.

Музика і хореографія – рідні сестри. Вся історія танцю засвідчує це. Як відомо, сюїтна, сонатна форма та деякі частини у симфоніях композиторів класиків були створені на танцювальній основі, які підказали їм народна музика і хореографія.

Музика і танець з часу свого зародження розвивалися, взаємо впливали та збагачували один одного. Танець, по суті не можливий без музики. Настрій, образний зміст музики знаходить відображення в настрою та образах самого танцю. Метро-ритм музичного твору, співвідношення його частин теж тісно

зв'язано з малюнком побудови танцю. Тому в хореографії першоджерельна музика – музика яскраво образна.

Усі танцювальні твори, зокрема українські народні танці виконуються під музичний або пісенний супровід. Якщо під музичний – то це вираження змістовно-емоційно, виразну мелодію з її ритмічним угрупованням. Супровід під пісню – це відображення її тексту, мелодійності, композиційної структурності.

За композиційною структурою українські народні танці розподіляються на три хореографічних жанри, до них відносяться: хороводи, побутові та сюжетні танці.

За темпо-ритмічною структурою хореографічні темпи діляться на повільні, помірні та швидкі.

Повільні темпи (*Adagio*) більш притаманні хороводам, де більш приварує пісенний супровід і розкривається жіночими повільними рухами. Жіноча урочистість, граціозність розкривається завдяки використанню таких рухів: прості кроки, доріжки, упадання, низькі тинки, вірвовочки, вихиляси з упаданням та повільні упадання. А у чоловіків розкривається молодечтво, завзяття через такі рухи: різноманітні проходки, великі тинки з упаданням в повороті, різноманітні присядки, оплески, підбивки, великі кабріюлі, яструби. Основним самим поширеним музичним розміром для повільних українських танців - є простий трьохдольний розмір $3/4$. Зустрічається в традиційних іграх – хороводах «А вже весна, а вже красна», «Ой вінку, наш вінку», «Зав'ю вінки та на святки», «Благослови мати»; у щедрівках – «В полі плужок ходить», «Із-за гаю зеленого», «Ой у полі при дорозі», а також прості трьохдольні розміри $3/8$ і $3/2$, які використовуються найчастіше у весняних та купальських хороводах, щедрівках: «Ой, Галко, Галочка», «Женьчичок-бренчичок», «Зайчику, зайчику, мій братчику», «Ой, на Івана на Купайло», «Прилетіла ластівка».

У помірних темпах (*Moderato*) з чотиридольним розміром $4/4$, який часто позначається знаком *C* та використовується у деяких побутових танцях: «Гуцулка», поліська кадриль «Лінцей», та в хороводах, щедрівках, іграх з козою: «Король», «Вінок», «Перепілка», «Марина», «Подоляночка», «Дударик», «Ой на горі жито», «Щедрик ведрик», «Де коза ходить».

У жінок розкривається гнучкість, жіночість завдяки використанню таких рухів: всілякі *rog de bras*, потрійні кроки, кроки біги, деякі ходи польок, різновиди вихилясів, маленьких тинків, всілякі вірвовочки, дрібушечки та вибиванці, плескачків тощо.

У чоловіків же розкривається широта в руках, розмашистість пліч та величавість погляду завдяки використанню таких рухів українського танцю: присядки-розніжки, партерні револьтати, повзунці, оберти на місці та з просуванням, великі голубці, підсічки тощо.

У швидких темпах (*Allegro*) з двохдольними розмірами $2/4$ і $C \backslash 2/2$ використовуються у більшості побутових танцях: «Метелиці»,

«Гопаки», «Козачки», тощо – Центральна Надніпрянина; «Коломийки», «Гуцулки», «Півторак», «Бойківчанка», «Покутянка», «Голубка», тощо – Прикарпаття; «Дубо-танець», «Березнянка», «Раківчанка», «Дібровчанка», «Бубнарський», «Тропотянка», «Карічка», тощо – Закарпаття; «Козак», «Толока», «Буковинський святковий», «Буковинський дівочий», тощо – Буковина; «Полісянка», «Ой-ра», «Шир», «Риндзя», «Волинянка», «Скакуха», «Буянський скакунець», «Крутях», тощо – Полісся та Волинь; «Кривуляк», «Варварка», «Оляндра», «Плескач», тощо – Поділля.

А також в багатьох сюжетних танцях: «Шевчики», «На кузні», «Горлиця», «Катерина», «Рукодільниці», «Микола», «Чумак», «Лісоруби», «Аркан», «Чабани», «На полонині», «Клин», «Віз», «Льон», «Яків», тощо.

І у жінок, і у чоловіків у швидких за темпом танцях відображається життєрадісність, кипуча енергія, святковий настрій, яскравості темпераменту і це відображається в таких рухах: комбінованих танцювальних бігах, кроках польок, бігунців, тинків в комбінації з іншими рухами, вихиласів, вірьовочок, тропіток, дрібушок, вибиванців, підкуйок, значна кількість присядок, різноманітних повзунців, млинків, обертів партерних – одинарні та парні, обертів повітряних, тощо.

Музика допомагає балетмейстеру почути інтонаційний стрій епохи і відтворити її у пластичних композиціях. Вона не тільки буде фантазією балетмейстеру, але підказує йому багато нових танцювальних рухів і композиційних форм, і допомагає наповнити їх живою думкою, полум'яними почуттями.

Композитор, який пише музику до танцювального твору на історичну чи сучасну тему, повинен дуже уважно та бережливо відноситися до оригінальності історичного чи сучасного матеріалів. Створюючи музику до балету чи танцювального твору, він створює самостійний музичний твір. Балетмейстер, натхнений музикою, створює на її основі хореографічний твір. В органічній єдності музики і танцю, в цьому синтезі композиторської і балетмейстерської творчості і полягає успіх майбутнього спектаклю чи танцювального твору.

І композитор, і балетмейстер, кожен у своїй області – повинен бути драматургом. Якщо у одного з них цієї здібності не буде, справжнього повноцінного твору не вийде. Буде чи просто набір відокремлених музичних номерів, чи танцювальних: вони не будуть зв'язані єдиною думкою, вільно розвиватися в музиці, дії і танцю.

Балетмейстер повинен чітко визначити тему, ідею і сюжет майбутнього балету чи танцювального твору, які увійдуть в основу сценарію (композиційного плану) – змістовною основою танцю.

Музична драматургія балету чи танцювального твору – єдина з його сценарієм. Це досягається частіше всього тим, що музика складається на основі

сценарію і тим самим, як би «вбирає» в себе всі описані характеристики, повороти дії і навіть діалоги, які можуть бути в сценарії (композиційному плані).

Єдність музики і сценарію (композиційного плану) повинна досягатися і в тих випадках, коли сценарій пишеться на готову музику. При створенні хореографії на музичний матеріал, вже існуючого в музичній літературі, небезпечність розходження музичної і сценарної драматургії більш велика, чим тоді, коли музика складається по готовому сценарію (композиційному плані). Чим яскравіше і виразніше музичний образ, тим він більш національно-характерний, тим це ліпше для постановника танцю. Не повинно бути двох думок в понятті вираження того або іншого музичного образу. Різним може бути лише його творче вираження в межах визначеного змісту.

Так ось, створення або підбір відповідного задуму танцю, музичних образів (музичних тем), їх узгодження з драматургічною лінією сюжету – ось ті перші необхідні рубежі на шляху до створення музично-хореографічного твору.

Найбільш розповсюдженим та характерним засобом розвитку музичного матеріалу – є варіювання. Воно найбільш яскраво розкриває хореографічний образ. Наприклад, образ дівчини чи образ хлопця.

У підборі музичного матеріалу та його варіюванні неоціненну допомогу балетмейстеру робить концертмейстер, який обов'язково повинен скрупульозно уникнути до задуму балетмейстера.

Музичний твір складається з фрази, речення та періоду. Дві музичні фрази утворюють музичне речення, два музичних речення складають період. Музична фраза звичайно складається з 4, 6 та 8 тактів. Музичне речення звичайно складається з 8, 12 та 16 тактів, і музичний період звичайно складається з 16, 24 та 32 тактів. Але можуть бути і виключення (2, 5, 7, 9, 17 тактів). Формами музичного твору звичайно бувають: форма А+Б, тобто заспів і приспів: А – 8 тактів + Б – 8 тактів = 16 тактів. Наприклад, український народний танець «Гопак», але може бути і друга кількість тактів. Наприклад, білоруський танець «Кружачок»: А – 6 тактів + Б – 6 тактів = 12 тактів. Форма А+Б+А чи А+Б+Б. Наприклад, українська народна пісня «Дощик»: А – 4 такта + Б – 4 такта + А – 4 такта = 12 тактів чи А – 4 такта + Б – 4 такта + Б – 4 такта = 12 тактів.

Створюючи танцювальний твір балетмейстер обов'язково повинен брати витоки зі змісту музичного твору, його формами, стилю, характеру, ритму, емоційного змісту. Треба чути в музиці не тільки метр та ритм, але і впіймати зміст та передати його в рухах та танцювальних комбінаціях. Скласти танець так, щоб він став класичним «висловлюванням музики».

«Висловлювання музики в танці» потребує: по-перше, образному характеру танцю, образному характеру музики. На веселу музику ставиться веселий танець, на сумну – сумний. По-друге, потребує відповідно темпу, метру, ритму танцю тими же елементами музики, тобто у співпаданні танцю і музики

по характеру їх рухів, малюнків, пластики, на решті розподілу розділів і фраз по структурі в цілому.

Висновки. Таким чином, висловлювання музики в танці відноситься як до змісту, так і до його форми. Інакше кажучи танець висловлюючи музику відповідає їй і по своєму образному характеру і по своїй динамічній структурі.

І музика і танець, завдяки своєму взаємовпливу та взаємозбагаченню в кінцевому результаті повинні представити (зобразити) собою єдиний, закінчений твір мистецтва.

Список використаних джерел

1. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України [Текст] / А. І. Гуменюк. – Київ : Академія наук УРСР, 1963. – 231 с.
2. Музыкально-двигательное упражнение в детском саду [Текст] : книга для воспитателя и муз. руководителя дет. сада / [Сост. Е. П. Раевская и др.]. – Москва : Просвещение, 1992. – 222 с.
3. Кукловська В. Г. Музично-ритмічні рухи в дитячому садку [Текст] / В. Г. Кукловська. – Київ : Музична Україна, 1986. – 156 с.
4. Шевчук А. С. Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників [Текст] : науково-методичний посібник / А. С. Шевчук. – Фастів : Поліфаст, 2005. – 331 с.
5. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю [Текст] / К. Ю. Василенко. – 3-те вид. – Київ : Мистецтво, 1996. – 496 с.

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОФЕСІЙНОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРИ

Пархоменко М. В. – магістрант кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова;

Козинко Л. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова.

В будь якій творчості особистісні якості фахівця тісно пов'язані з професійними. Мистецька спрямованість є важливою властивістю особистості артиста балету, яка визначає його світоглядні позиції, творчий потенціал, систему цінностей, переконань, смаків, емоційно-образне мислення, ставлення до себе, до культурно-духовних надбань, образу життя тощо. Вона забезпечує

включення до програми підготовки артистів балету різних дотичних видів мистецтва.

Як і в минулі роки, на сьогоднішній день однією з проблем виконання тих чи інших балетних спектаклів є недостатній рівень акторської майстерності танцівників. Непрофесійність артистів балету у володінні акторською майстерністю ми можемо побачити як в кордебалеті так і в складі солістів театру. Хоча слід зазначити, що система виразних засобів в балеті значно розширилася в порівнянні з минулими роками.

Опанування акторською майстерністю допоможе виконавцю добре розвинути задатки природного артистизму та набути вміння використовувати зовнішні та внутрішні техніки артистизму в своїй діяльності.

Виконуючи певну роль у виставі, танцівник ніби уподібнює себе особі, від імені якої він діє в спектаклі. Шляхом впливу на глядача, під час вистави, створюється особливий ігровий простір виконавців і глядачів [1].

До дослідження проблем акторської майстерності у балетному театрі зверталися вітчизняні та зарубіжні теоретики та практики балету (В. Ванслов, М. Загайкевич, Р. Захаров, В. Красовська, Ф. Лопухов, Ж. Новер, Ю. Станішевський та ін.). Жодне наукове дослідження чи публіцистична праця, присвячена особі того чи іншого виконавця в історії балетного театру, не обходиться без висловлювань щодо акторської майстерності артиста. Над удосконаленням техніки акторської майстерності для артистів балету працювало багато видатних науковців.

Можна вважати, що теоретичні основи акторської майстерності танцівників були закладені одним з перших теоретиків танцю Ж.-Ж. Новером у праці «Листи про танець...» [5], в якій він звертався до опису пантоміми і жестів, що починають наповнювати танець глибоким змістом, пристрасстю і душевними переживаннями. Розмірковував на тему наскільки у танцівнику можуть поєднуватися техніка і емоції. Завдяки цьому він виводить танець на рівень образотворчого мистецтва. «Танець обмежується технікою па і методичним рухом рук, тому його можна розглядати тільки як професію, успіх якої ґрунтується на спритності, рухливості, силі і елевації стрибків: але, коли до цих механічних рухів приєднується пантомімічна дія, танець набуває життєвості, що надає йому особливого інтересу – він говорить, він висловлює, він малює пристрасі і заслуговує тоді бути включеним до числа образотворчих мистецтв» – говорив Ж.-Ж. Новер у своїй праці [5, с. 34-35].

Р. Захаров підкреслював, що будь який танець повинен біти змістовним, в іншому випадку він перетвориться на звичайне поєднання технічних рухів. Завдяки емоційному наповненню танцівника можливо в повній мірі зрозуміти, що балетмейстер хотів донести глядачеві. Артист балету повинен влучно і досконало перевтілюватись в образи, адже саме артист слугує зв'язком між балетмейстером і глядачем.

В своїй книзі Р. Захаров писав: «[...] але всіх артистів об'єднує вміння говорити з глядачем мовою художніх образів. Якщо цього немає, немає і артиста в цьому сенсі слова. Артист балету – це теж майстер, художник, який творить образ. Незалежно від того, чи є артист балету солістом або виступає в кордебалеті, він не може тільки механічно виконувати рухи, задані балетмейстером. Він повинен бути його співтворцем» [3, с. 17].

Робочими інструментами танцівника є його анатомо-фізіологічні та психофізичні дані: тіло, пластика, міміка, моторика, музичний слух, почуття ритму, емоційність, пам'ять, уява, фантазія, ерудиція, швидкість реакції тощо. Відповідно кожна з цих якостей потребує в своєму розвитку постійного вдосконалення – саме це дозволяє виконавцю постійно знаходитись у формі.

Основою акторської творчості в будь-якому театрі є мистецтво сценічного перевтілення. Перевтілення буває зовнішнє і внутрішнє. Зовнішнє включає в себе: грим, костюм, в деяких видах театру – маска. А внутрішнє (психофізичне) перевтілення поділяється на фізичні аспекти (тіло, пластика і моторика, голос, музичний слух, почуття ритму) та психічні (емоційність, спостережливість, пам'ять, уява, швидкість реакції, здатність до імпровізації) [2].

Хоча головним визначальним драматургічним елементом дії залишаються хореографічні рас, роль танцівника не зводиться тільки до досконало відточених хореографічних фрагментів. Однією з основних задач артиста балетного театру є вміння втілювати образ засобами пластики тіла, міміки та жестів. Артист повинен оживляти образи власними думками та почуттями, перетворювати танець на емоційно насичену, активну дію.

У балетних спектаклях є нескінченна кількість образів, до кожного з яких входять соціальна, національна, професійна належність героя, сприйняття ним навколишнього середовища, його розумова діяльність, процес розвитку, удосконалення чи навпаки розпаду особистості.

Важливість володіння акторською майстерністю в професійному балетному театрі полягає в тому, що всі думки, почуття і переживання свого героя танцівник висловлює без допомоги мови: рухами тіла, жестами рук, мімікою обличчя. «Мовою» є сам танець і від ступеня його наповненості залежить сила виразності танцю. Тому поняття «акторська майстерність» має специфічні особливості в умовах балетного театру.

Технічна віртуозність артиста балету не гарантує йому провідних позицій у виставі, оскільки обов'язковою умовою вдалої реалізації задуму балетмейстера є яскраве акторське перевтілення, коли вся зовнішня майстерність (виконання хореографічної лексики, міміка, динаміка рухів тощо) та внутрішня робота (усвідомлене вживання в роль) працюють на втілення художнього образу. Ці думки розділяє відомий артист балету та педагог М. Михайлов: «Для мене балетний театр такий вид мистецтва, де гармонічно зливаються прекрасні форми з не менш прекрасними поривами душі та думки. Як би не захоплювали глядача чудові стрибки класичного танцівника чи

блискучі оберти балерини, у виставах ця техніка повинна слугувати виразником конкретних почуттів героя, що переживаються з приводу конкретних подій» [4, с. 280].

Отже танцівникам надзвичайно важливо удосконалювати не тільки свої технічні якості, а й акторські. На сьогоднішній день крім власних розробок у балетному театрі активно використовують різноманітні вправи та системи створені для драматичних акторів.

Найпопулярнішою з них є «Система Станіславського» – це комплекс вправ для акторів, який спрямований на якнайкраще психологічне входження у роль. Ця система детально описана у праці К. Станіславського «Робота актора над собою». У своїй праці він пише, що перед тим як розпочинати роботу над певною роллю, потрібно провести роботу над собою. Це щоденне тренування. Цілеспрямована, органічна дія актора в запропонованих автором обставинах – основа акторського мистецтва. Воно є психофізичним процесом, в якому беруть участь розум, воля, відчуття актора, його зовнішні і внутрішні артистичні дані, названі К. Станіславським елементами творчості. До них відносяться увага, увага, здатність до спілкування, відчуття правди, емоційна пам'ять, відчуття ритму, техніка мови, пластика і так далі.

Окрім системи Станіславського існує багато різних методів та технік такі, як: метод Лі Страсберга, метод Стелли Адлер, Техніка Чаббак, метод Сенфорда Мейснера, метод Михайла Чехова, метод Віоли Сполін та інші.

Над акторською майстерністю повинні працювати не лише самі танцівники, але й їхні педагоги, репетитори, балетмейстери, кожен день потребуючи максимальної внутрішньої віддачі на репетиціях. Якщо вивчити порядок рухів танцівник може в своїх думках, то емоційність не можна тримати лише в них.

Показовим у роботі балетмейстера над розкриттям акторського потенціалу артиста балету може слугувати приклад М. Бежара, який вимагав від танцівника творчої багатогранності – сили, спритності, чудової фізичної форми, розвитку акторських здібностей і вміння тонко та точно відчувати стиль, для чого необхідне знання музики, скульптури, живопису.

Безумовно, опанування на високому рівні технічних аспектів хореографії є обов'язковою умовою сучасного професійного балетного виконавства, але нескінченні, беззмістовні, художньо невиправдані трюки призводять до ситуації, коли техніка демонструється лише заради техніки і стає подібною до спортивних змагань. Можна назвати велику кількість артистів, що володіли віртуозною хореографічною технікою та мали найвищий рівень акторської майстерності. Наприклад, В. Васильєв, М. Лавровський, М. Лієпа блискуче танцювали й настільки ж блискуче грали найскладніші ролі в балеті «Спартак». Неперевершена технічна майстерність К. Максимової, Н. Павлової, М. Сабірової, Л. Семеняки, Н. Тимофєєвої та українських балерин А. Васильєвої, О. Гаврилової, Л. Герасимчук, В. Дуленко, В. Калиновської,

Г. Лерхе, А. Яригіної дозволяла їм з настільки ж високою акторською майстерністю й виразністю виконувати свої партії.

Отже, акторська майстерність в професійному балетному театрі має велике значення для танцівників, адже є одним з важливих компонентів цілісності у передачі образів, складовою художньої палітри балетного твору, вагомим засобом виразності у балетному театрі. Специфіка акторської майстерності в балетному театрі залежить від особливостей хореографічного мистецтва, де засобом створення художнього образу слугують міміка та пластика людського тіла. А головний закон перетворення є ключовим аспектом акторської майстерності артистів професійного театру.

Література:

1. Большая Российская энциклопедия : В 30 т. / Председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов. Отв. ред С. Л. Кравец. Т. 1. А – Анкетирование. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2005. – 766 с. : ил. : карт.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера : Учебное пособие. 5-е изд. / Захава Б. Е. – М. : РАТИ - ГИТИС, 2008. – 432 с.
3. Захаров Р. В. Сочинение танца : Страницы педагогического опыта. / Захаров Р. В. – Москва : Искусство, 1989 – 224 с.
4. Михайлов М. Жизнь в балете / М. Михайлов. – Л.-М. : Искусство, 1966. – 316 с.
5. Новер Ж. Ж. Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А. Гвоздева. – 2-изд., испр. – Спб. : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТ МУЗЫКИ», 2007. – 384 с.

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ ХОРЕОГРАФІЧНИЙ МАТЕРІАЛ ЯК ПЕРСПЕКТИВА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Шалапа С. В. - доцент кафедри хореографії
Інститут сучасного мистецтва Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв,
майстер спорту

Сучасне мистецтво танцю спрямоване в майбутнє, але водночас якнайтісніше пов'язане з минулим, утіленим у фольклорі. Хореографічний фольклор надзвичайно багатий: танці-ритуали, танці-обряди, побутові, сюжетні, у супроводі хору та під акомпанемент самобутніх народних або тільки ударних інструментів. Вислів М. Гоголя щодо української пісні як народної, живої, яскравої, сповненої барв істини, історії, яка триває все життя народу, повною мірою співвідноситься з народним танцем [4, с. 99]. За словами А. Гуменюка, танець – це поезія, зрима пісня, що містить у собі емоційну душу народу, це літопис, який яскраво розповідає про історію почуттів і пережитих емоцій; це

невичерпна скарбниця народного танцю, що зберігає багато безцінних перлин; у них творча фантазія, образність народного мислення, виразність форми, глибина почуттів [6, с. 5].

Історичний процес побутування українців зафіксований у народній творчості, у фольклорних танцях. Українське танцювальне мистецтво пройшло довгий шлях: від найдавніших обрядово-ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм – класичного балету. Українські балетмейстери зробили вагомий внесок у справу збереження фольклорно-етнографічного хореографічного матеріалу. Передусім, це такі митці: Х. Ніжинський, М. Соболев, В. Авраменко, В. Верховинець, П. Вірський, М. Болотов, В. Вронський, Г. Березова, Л. Калінін, Л. Чернишова, В. Михайлов, Я. Чуперчук, В. Петрик, А. Гуменюк, К. Василенко, К. Балог, Д. Ластівка, А. Кривохижа, М. Вантух, Г. Клоков, Н. Уварова, О. Гомон, І. Антипова й ін. Обробка та збереження фольклорного танцю – одна з найактуальніших проблем, що хвилює фольклористів і балетмейстерів хореографічного мистецтва [4, с. 104].

Існують три принципи обробки фольклорного танцю. Перший принцип – збереження першооснови фольклорного танцю: дотримання максимальної достовірності першоджерела, перенесення його в незайманому вигляді зі збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибутивних елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену. Фольклорний танець характеризується елементами імпровізації; умінням виконавця перевтілюватися в той чи інший образ, наслідувати певні риси характеру людини, поведки звірів і птахів. Його починають невимушено з пісні з певної дії. В історії є приклади, коли фольклорні танці виконували протягом кількох годин. Народний танець – це танець для себе, а не для глядача. Бережливе ставлення до фольклорних матеріалів – таке завдання стоїть перед хореографами-постановниками.

Другий принцип – аранжування та створення нового варіанта хореографічної постановки на основі фольклорного танцю [4, с. 112].

Для виконання танцю на сцені постановники повинні перебудувати композицію танцю, залишивши найяскравіші, найвиразніші фігури. У фольклорному танці певну кількість рухів дуже часто повторюють без їх структурно-морфологічної розробки. У народно-сценічному ж танці балетмейстер вдається до збагачення рухів нюансами, штрихами, часом підпорядковуючи структурно-морфологічну сторону образно-тематичній, не порушуючи при цьому основну структуру руху.

Значна кількість рухів у сучасній народно-сценічній хореографії читається краще, якщо знайдено потрібний ракурс, нестандартне положення тулуба танцюриста тощо.

У побуті фольклорний танець виконують за бажанням, тобто пари утворюються за попередньою домовленістю чи в процесі виконання. У сценічному його варіанті балетмейстер поєднує пари залежно

від зовнішності, внутрішнього темпераменту, характеру, акторської майстерності танцівників.

У народно-сценічному танці елемент імпровізації для глядача начебто існує, що обумовлено специфікою танцю, архітектурно-композиційною його побудовою: балетмейстер цю імпровізацію планує заздалегідь.

У фольклорних танцях майже не зустрічаються негативні образи, хіба що побутують персонажі залицяльників-невдах («Юрочка», «Джигунець» й ін.) чи задикуватих хлопців, дівчат («Микита», «Гандзя»). Часто побутові сюжети зображені через призму тонкого гумору («Сваха», «Теща»). У фольклорному танці ніколи не побачимо різко негативного типажу (крім вертепних вистав).

Якщо фольклорний танець починається невимушено з пісні з певної дії (в обряді, звичаї), то в сценічному варіанті має бути «вихід» на сцену. Більшість фольклорних танців не мають чіткого відкриття на глядача. Сценічний номер будують так, щоб глядач спостерігав дію, тому акцент у будові фігур роблять на відкриття до глядача площину.

Композиційні форми фольклорних танців не завжди можуть бути використані в народно-сценічній хореографії: наприклад, за умови використання лише такого прийому в танці, як коло, глядач бачитиме тільки спини танцюристів. Тому хореографи змінюють види кола, положень учасників у ньому, трансформують у напівкола, невеликі за кількістю учасників, малі, подвійні кола тощо.

Сценічний варіант фольклорного танцю обов'язково має фінал, у якому логічно поєднано емоційні, опозиційні та смислові компоненти. І це, як правило, не раптова зупинка після виконання ряду складників. В останній фігурі виконавці прощаються з глядачем або один з одним чи запрошують завітати до них.

Важливе значення має музичний супровід. У побуті танець виконують найчастіше під одну-дві мелодії без обробки.

Сценічний варіант фольклорного танцю вимагає тонкого аранжування музики, яка без зміни характеру, стилю першоджерела допомагала б розкрити його образний стрій.

Музика у фольклорному танці здебільшого має сталу квадратуру та майже не варіюється. У народно-сценічному варіанті її доопрацьовує композитор чи концертмейстер як у мелодійному, так і ладовому плані, зокрема адаптує ритмічну й темпову частини.

Костюм – «візитівка», яка одразу ж підказує глядачеві час, місце дії, розкриває національні та локальні особливості хореографії. Крій костюма залежить від того, у якому стилі, манері здійснюється постановка. Якщо мета хореографічної постановки – зберегти фольклорне першоджерело, то й костюм слід залишати таким, яким він побутував у народі чи в етнографічних музеях. Якщо ж це постановка за мотивами фольклорного танцю, то костюм можна трансформувати: до нього можуть бути додані елементи сучасності.

Третій принцип – авторський варіант фольклорного першоджерела. Використовуючи теми, що виникли на ґрунті певного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, образні деталі лексики, розробки певних позиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю, балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю [4, с. 121].

Принципи запису, постановка за записом. Першим українським ученим, що безпосередньо наблизився до народної хореографії, був Павло Чубинський (1839–1884). Він уперше запропонував власний метод запису танців, який став основою з наступними відповідними уточненнями сучасної описової системи.

Володимир Шухевич (1849–1915) у своїй праці «Гуцульщина» вперше подав характеристику хореографії гуцульських танців і манеру їх виконання.

Володимир Гнатюк (1871–1926) 1909 р. видав у Львові збірку «Гаївки», у якій запропонував записи хороводів.

Музичний діяч, хореограф Василь Верховинець (1880–1838) розкрив красу українського танцю завдяки запису цілого ряду рухів. Його книга «Теорія українського народного танцю» – гідний внесок у розвиток народного хореографічного мистецтва України.

Учень В. Верховинця Василь Авраменко (1895–1981) багато зробив для популяризації української хореографії у Франції, США та Канаді.

«Гуцульські танці» Романа Герасимчука, видані 1939 р. у Львові, – одна з кращих робіт того часу.

Поступово відокремлюються наступні системи запису танцю:

- запис танцю: словесний, графічний;
- відеозйомка.

А. Запис танцю. Метод запису хореографічного матеріалу, який полягає в словесному описі рухів і комбінацій, ілюстрованих малюнками та схемами. Цей метод фіксації танцювального матеріалу має широке визнання серед хореографів і науковців.

Традиційна система запису танцю має три розділи:

1-й розділ: Назва танцю, стисла довідка (історична), постановник. Музичний супровід (автор). Характеристика танцю, манера виконання, зміст, кількість виконавців, музичний розмір, характер, темп, хронометраж, тактування. Малюнок та опис костюма.

2-й розділ:

а) композиційні побудови та переміщення за умовами сцени – малюнок з умовними позначеннями;

б) опис танцю за тактами із зазначенням особливостей перебудов і характеру руху.

Підрозділи доповнюють один одного та фіксують матеріал від глядача.

3-й розділ: Опис танцювальних рухів відбувається від виконавця із вказівкою вихідного положення. Запис рухів здійснюється за тактами на кожний рахунок і затакт.

Б. Відеозйомка (відеозапис). Фіксується малюнок танцю, рухи, костюми. Передається характер танцювальних образів, манера виконання, особливості музичного та світлового оформлення твору.

Сучасне технічне оснащення дозволяє фіксувати будь-який хореографічний матеріал, що поліпшує процес постановки за записом. Але для збереження, уточнення деталей постановочної роботи, особливо фольклорної спадщини, необхідно використовувати всі можливі джерела фіксації танців, що допоможе донести до глядача історію мистецтва танцю.

Фольклорно-етнографічний хореографічний матеріал, безумовно сучасна перспектива української культури.

Література:

1. Василенко К. Український танець / К. Василенко. – К. : ПКПК, 1997. – 282 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – 3-є видання / Верховинець В. – К. : Муз. Україна, 1963. – 150 с.
3. Гаївки / упоряд. В. Гнатюк ; Наукове т-во ім. Шевченка, Етнографічна коміс.. – Львів : друк. Наукового т-ва ім. Шевченка, 1909. – 267, 100 с. – (Матеріали до укр. етнології ; Т. 12).
4. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – К. : АНУ, 1963.
5. Гуцульські танці. / Р. Герасимчук ; кн. 1. – Львів, 2008. – 608 с.
6. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. – Ч. 2. – К. : НАКККіМ, 2015. – 220 с.
7. Шухевич В. О. Гуцульщина : в 5 частинах / Володимир Шухевич ; передм. А. А. Карпенко ; післям. М. С. Глушко ; упоряд. О. О. Савчук. — (Репринтне видання 1899–1908 рр.). — Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. — 1218 +[10] с., 294 іл.

ГРУЗИНСКИЙ ТАНЕЦ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН НАЦИИ

Ираклий Шапатава (Грузия) – художественный руководитель и балетмейстер Народного заслуженного хореографического ансамбля танца «Колха», магистрант кафедры хореографии Факультета искусств имени Анатолия Авдиевского НПУ им. М. П. Драгоманова;

Соколова О. В. – кандидат пед. наук, доцент кафедры педагогики искусства и фортепианного исполнительства Факультета искусств имени Анатолия Авдиевского НПУ им. М. П. Драгоманова.

Ценность национального культурного наследия и искусства любого народа состоит прежде всего в том, что они составляют основу художественно-ментального развития и воспитания новых поколений. Сознательное, уважительное и творческое отношение к этническим устоям и традициям, сохранение национального духа и веры – это и есть главная проблема в области национально-культурного возрождения, объединения всех членов общества, активизации их социально-культурного сознания.

Феномен народного творчества состоит в возможности и необходимости его изучения, оценивания и переосмысления последующими поколениями с позиций современного мировосприятия, усовершенствования и одновременно сохранения всего истинно-народного, традиционного. В комплексе это составляет содержание так называемого художественно-ментального кода нации, сущности ее национального мышления, патриотизма, основу самовыражения в творчестве, искусстве.

Важной составляющей культурного наследия является народный танец. Народно-хореографическая лексика любой этнической группы людей отличается по своей оригинальности и неповторимости. Ведь путь ее создания и трансформации исчисляется порой не сотнями, а тысячами лет. В отличие от профессиональной (классической) хореографической лексики, которая сформировалась путем тщательного отбора элементов по принципу целесообразности, универсальности, гармонии и красоты, народно-танцевальная лексика несет на себе выразительный отпечаток истории и культуры народа, его духа и пафоса, отношение к жизни и себе.

Народные (фольклорные) танцы издавна возникли как атрибут повседневной жизни людей, сопровождающий их быт и верования, отображающий наиболее значимые черты мировоззрения и способы

существования. На содержание фольклорных танцев большое влияние оказывали особенности трудовой деятельности народа (земледелие, охотничий промысел, рыболовство, ремесленничество и др.), обрядовая культура (танцы и песни календарного цикла, языческие культы и т.д.), понимание устройства мира, психологии бытия (межличностные отношения, любовная лирика, юмор, воинственность и защита отечества, почитание старших и женщины и др.). Движения, позы, жесты, мимика, их комбинации в старинных танцах возникли как целостный пластический образ, созданный коллективным сознанием определенного народа, нации.

Итак, народный танец – это вид духовно-художественной практики, сформировавшейся в далекие исторические времена и функционирующей сегодня в новых социально-культурных, эстетико-художественных параметрах. Этнический танец как и прежде передает чувства и эмоции, рисует картины далекого прошлого, преломляясь в сознании современных людей на основе принятия исконно-традиционных, а также новых средств художественной выразительности.

Грузинская народно-танцевальная культура занимает заслуженное высокое место среди других образцов фольклорного творчества народов мира. В искусстве танца этнические группы и народности Грузии очень ярко и образно передают свое отношение к миру и выявляют наиболее существенные черты народного характера и темперамента: силу духа и мудрость мужчин – воинов и защитников, красоту и нежность грузинской женщины – матери и возлюбленной. Своеобразие и неповторимость лексики грузинских народных танцев неоднократно становились предметом исследования фольклористов, искусствоведов, профессиональных хореографов и балетмейстеров, которые связывали их происхождение, в частности, с географическими, климатическими и социально-историческими условиями проживания, видами хозяйственной и художественной деятельности грузин (монументальная архитектура, гончарство, искусство чеканки, резьба по металлу, ювелирное дело, традиционное многоголосное пение, музыкальное исполнительство, народный танец и др.). Стиль духовной и светской жизни грузинского народа определил основные направления развития культуры, науки и искусства, в частности народного танца. Сохраняясь в недрах сознания и памяти грузинской нации, интонационно-пластический феномен дошел до современного зрителя и сегодня переживает времена расцвета и популярности. Подъем интереса к грузинскому фольклору начался с середины XX века, а с развитием профессионального хореографического исполнительства народный танец Грузии вышел на мировую сцену и получил признание и высокую оценку по критериям художественного своеобразия и необычайно яркого темперамента и танцевального мастерства исполнителей.

Восхвалять и описывать грузинские народные танцы можно бесконечно. Самой главной их особенностью выступает то, что в своем большинстве они

дошли до современного зрителя в первоизданном или малоизмененном виде, а также обладают ярко отличительной региональной спецификой. Наидревнейшими танцами-хороводами были «Перхули» и «Замкрело», они отображали период преобладания сакральных мотивов в сознании людей и имели религиозно-ритуальное предназначение.

«Картули» – один из наиболее известных и популярных народных танцев, который возник в центральных регионах страны. Этот танец о чувствах парня и девушки, представленных в лирико-поэтическом ключе уважительно-сдержанных взаимоотношений в хореографической композиции. Их обоюдная симпатия и интерес облачен в такие танцевальные формы, которые отображают внутреннее состояние танцоров: целомудрие и мягкость девушки и активную порывистость партнера. Красоту танца подчеркивают старинные народные костюмы танцовщиков: белое длинное платье, расшитое серебром, полупрозрачный головной убор, расписной пояс (партнерша) и белая же рубашка, черные штаны, мягкие черные сапоги, серебряный кинжал (партнер).

Танцы «Хевсурули», «Перикаоба» и «Хоруми» – яркие образцы мужской воинственной хореографии. Грузинскому народу во все времена приходилось жить в сложных геополитических условиях, защищать свою территорию от захватчиков и врагов. Для этого грузинским воинам необходимо было мастерски владеть боевыми искусствами, уметь обращаться с оружием. Потому и возникли такие танцы, как «Мхедрули» (танец всадников), «Мтиулури» (танец горцев), «Ханджурули» (танец с кинжалами). Для их сценического воплощения танцовщики должны быть хорошо физически подготовленными, мастерски владеть искусством зажигательно-артистического исполнения труднейших элементов танца (вращения с приземлением на колени, танец на больших пальцах ног, фирменные прыжки с зависанием, акробатические трюки, метание и жонглирование мечами и кинжалами и др.). Среди танцев такого рода выделяется «Хоруми» – многослойный, развернутый танец-поэма о жизни боевого отряда. Танец имеет давнее происхождение, а его художественное содержание направлено на прославление отваги и мужества защитников отечества. Сюжетно-картинная канва произведения повествует о тренировках и походах отряда, выслеживании вражеских лазутчиков, патрулировании территории. В композиции участвуют более 40 танцовщиков, исполняется она под сопровождение барабанов и звучание народного струнно-смычкового инструмента (музыканты находятся на сцене поодаль от танцующих). Характерной особенностью «Хоруми» является редкий и необычный музыкальный размер (5/8), обуславливающий оригинальное ритмическое оформление танца.

Регион Грузии, граничащий с Турцией (Аджария) стал родиной одного из наиболее популярных парных танцев «Аджарули», который благодаря несложным па и движениям доступен для исполнения даже танцорам-аматорам. Его часто можно увидеть на празднествах, свадьбах, застольях. Танец радости и

счастья, как его называют, рассказывает о влюбленных. Но в сравнении с «Картули», партнеры больше открыты друг другу и взаимодействуют между собой, встречаясь взглядами, улыбками, прикосновениями.

Одним из наиболее сложных и эффектных народных грузинских танцев с неповторимой энергетикой и уникальной хореографической техникой является «Церули». Иметь его в своем репертуаре за честь считают профессиональные и именитые хореографические коллективы. Этот танец никого не оставляет равнодушным, умения мужчин-танцовщиков поражают воображение и оставляет в недоумении зрителей. Ведь исполнители нарушают все законы гравитации, зависая в воздухе в прыжках, проделывая невообразимые пируэты на кончиках пальцев ног, вращаясь в сумасшедшем темпе на коленях. Сам танец напоминает азартную игру-соревнование молодых и горячих кавказцев, стремящихся показать свою силу и удаль, победить в борьбе, продемонстрировать все свои умения.

Небольшой экскурс в историю народных грузинских танцев позволил только приоткрыть завесу над тайной магического воздействия этого искусства и понять его уникальный и неповторимый художественно-ментальный замысел.

Литература:

1. Грузинская культура. Фольклор и танцы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.concord-travel.ge/portal/flias_concordtravel/lang_ru/tabid_1419/default.aspx
2. Иноземцева Г.В. Народный танец. / Г.В. Иноземцева. – М. : Знание, 1971. – 48 с. с ил.
3. Сальдаева О.В. Художественная культура личности в региональном контексте ее развития / О.В. Сальдаева // Искусство и образование. – 2008. - №6 (53). – С. 133-139.
4. Махній М.М. Етнічна психологія : Навчальний посібник / М.М. Махній. – К. : Видавничий дім «Слово», 2016. – 272 с.
5. Шариков Д. Стилiстичні рiзновиди народного танцю в свiтi / Д. Шариков // Вiсник Львiвського унiверситету. – Серiя Мистецтво : [зб.наук.праць]. – Вип. 14. – Львiв , 2014. – С. 110-119.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

I Міжнародної науково-практичної конференції

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА І ОСВІТА: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

30 квітня – 1 травня

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за правдивість та вірогідність викладеного матеріалу, власних імен, за достовірність цитування джерел, посилання на них та інших відомостей. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.



Підписано до друку 21.11.2019 р. Формат 60x84/16.

Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.

Ум. др. арк. 6,80. Обл.-вид. арк. 7,28

Зам. № 339.

Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002. (044) 234-75-87
Віддруковано в друкарні Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова (044) 239-30-26