

Міністерство культури та інформаційної політики України
Міністерство освіти і науки України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Державна наукова установа «Інститут модернізації змісту освіти»
Інститут проблем виховання Національної академії педагогічних наук України
Державна академія хореографії Узбекистану
Державна музична академія Хунанського педагогічного університету Китаю

МАТЕРІАЛИ

Міжнародної науково-практичної конференції

**РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ
ЗАСОБАМИ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА**

16–17 квітня 2021 р.

Головний координатор конференції

*кафедра хореографії Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Київ – 2021

Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. / упор. С. В. Шалапа. Київ, 16–17 квітня 2021 р. Київ : НАКККиМ, 2021. 216 с.

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва», яку 16–17 квітня 2021 року провели: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти» МОН України, Інститут проблем виховання НАПН України. До збірника увійшли статті пленарного засідання та трьох секцій.

Редакційна колегія

Чернець В. Г. – ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки; **Бех І. Д.** – директор Інституту проблем виховання Національної академії наук України, доктор психологічних наук, академік Національної академії педагогічних наук України; **Вантух М. М.** – завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; **Степаненко Л. М.** – проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, доктор педагогічних наук, заслужений працівник культури України; **Азизбаєв С. С.** – професор Узбецького національного інституту музичного мистецтва ім. Юнуса Раджабі; **Комаровська О. А.** – завідувач лабораторії естетичного виховання мистецької освіти Інституту проблем виховання АПН України, доктор педагогічних наук; **Ся Сюнцзюнь** – проректор Музичної академії Хунанського педагогічного університету, професор, доктор філософії, член Комітету з викладання теорії мистецтва Міністерства освіти Китаю, експерт з оцінки мистецького проєкту Національного фонду соціальних наук, експерт з оцінки Дипломного центру Міністерства освіти Китаю; **Єргашева Г. Т.** – доктор філософії (PhD) з мистецтвознавства Державної консерваторії Узбекистану; **Ван Гуанхуй** – науковий керівник докторантури з історії Китаю Хунанського педагогічного університету, завідувач кафедри хореографії Музичної академії Хунанського педагогічного університету, професор, член Китайської асоціації хореографів, віцепрезидент Асоціації професійних досліджень танцю Хунанської асоціації освіти; **Кулиняк М. А.** – директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Корисько Н. М.** – заступник завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, заслужений працівник культури України; **Завалевський Ю. І.** – перший заступник Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти», професор, доктор педагогічних наук; **Гайдамака О. В.** – начальник відділу наукового та навчально-методичного забезпечення змісту загальної середньої освіти в Новій українській школі Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти», кандидат педагогічних наук; **Тараканова А. П.** – методист вищої категорії відділу змісту позашкільної освіти та виховної роботи Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України, відмінник освіти України; **Шалапа С. В.** – доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Міжнародної ради танцю CID UNESCO.

Автори статей відповідають за правдивість і вірогідність викладеного матеріалу, за достовірність цитування джерел і посилань на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Статті подано в авторській редакції.

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

<i>Комаровська О. А.</i> ЗАГАЛЬНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ..	7
<i>Афоніна О. С.</i> СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ	12
<i>Гайдамака О. В.</i> МИСТЕЦЬКА ОСВІТА – КРОК У МАЙБУТНЄ	16
<i>Азизбаев С. С.</i> РОЛЬ ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТРАДИЦІОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ФОРМИРОВАНИИ ПРАВСТВЕННЫХ КАЧЕСТВ МОЛОДЁЖИ	19
<i>Лягущенко А. Г.</i> РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЯК МОДЕЛЬ ПЕРЕТВОРЕННЯ СУСПІЛЬСТВА В ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА.....	23
<i>Карпенко О. В.</i> ВНЕСОК МИСТЕЦТВА ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В РОЗВИТОК СВІТОВОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ СПАДЩИНИ	28
<i>Бойко П. А.</i> ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ ЧЕРЕЗ ЗАНУРЕННЯ В ПОЛІКУЛЬТУРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР.....	33
<i>Эргашева Г. Т.</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА В ЭПОХЕ ВРЕМЕНИ.....	38

Секція 1

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Богданова М. В.</i> СУЧАСНА ПАРАДИГМА ВИКЛАДАННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	43
<i>Бойченко Л. І.</i> ДІАЛОГ КУЛЬТУР УКРАЇНИ ТА ГРЕЦІЇ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ.....	47
<i>Ван Гуанхуй</i> ХУДОЖНІЙ ШАРМ КИТАЙСЬКОГО СУЧАСНОГО ТАНЦЮ.....	53
<i>Демещенко В. В.</i> МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ В КОНТЕКСТІ ДИТЯЧОЇ СУБКУЛЬТУРИ.....	57

Корисько Н. М. НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАСЛУЖЕНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. П. ВІРСЬКОГО І ЙОГО ВПЛИВ НА ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ.....	64
Маркова О. В. ВАСИЛЬ ЗАХАРОВИЧ БОНДАРЧУК: УКЛІН УЛЮБЛЕНОМУ ВЧИТЕЛЄВІ.....	67
Матушенко В. Б. ВЕСІЛЬНА МОДЕЛЬ СВІТОБУДОВИ ТА ЇЇ ФУНКЦІЇ.....	73
Михалевич В. В. ГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕГІОНАЛЬНИХ САТИРИЧНИХ ВИДАНЬ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ТЕРИТОРІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ	76
Науменко О. А. ЕСТЕТИЧНА СВІДОМІСТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВОГО ПРОСТОРУ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ	82
Обдула Т. М. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ	89
Пен Лю ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА	93
Тараканова А. П. МИСТЕЦТВО І ЙОГО МІСЦЕ В ХУДОЖНЬО-ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ.....	101
Юлдашев Т. И. ОБ ИСКУССТВЕ ПОДЛИННОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ.....	105
Шалана С. В. АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	109

Секція 2

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО МЕДІАПРОСТОРУ

Бєлих Ю. В. ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ ІМПРОВІЗАЦІЯ: МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ	114
--	-----

Білошкурський В. С. ТИПОВА НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА «КОМПОЗИЦІЯ І ПОСТАНОВКА ТАНЦЮ»: СИМБІОЗ ВЗАЄМОДІЇ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА.....	118
Власова В. Г. ПОТЕНЦІАЛ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЧИННИКА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СТАВЛЕННЯ ДО НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ УЧНІВ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ.....	122
Верлан Л. Б., Верлан О. О. ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АНСАМБЛЮ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРЕСУ ДИТИНИ ДО ВЛАСНОЇ ТВОРЧОСТІ	129
Мельниченко П. А. СПОЧАТКУ ЛЮДИНА, А ПОТІМ – ХУДОЖНИК	134
Мережин П. В., Мережина О. Г. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАННЯ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧОГО ХОРУ «ЗІРНИЦЯ».....	139
Нога Н. С. ПЕРШІ КРОКИ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОГО АРТИСТА БАЛЕТУ	145
Романцов С. В. АРТТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ В ДІТЕЙ З ІНКЛЮЗИВНОЮ ФОРМОЮ НАВЧАННЯ В ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ	150
Романюк Л. М. КЛЮЧ ДО ТАЛАНТУ ДИТИНИ	156
Ходаківський Д. Д. РЕЖИСЕРСЬКІ УРОКИ ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК ЧИННИК ОСВІТИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ УКРАЇНИ.....	165
Шубарева А. Ю. РОБОТА НАД ФРАЗУВАННЯМ У ВОКАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ	169
Яковлева О. В., Нестеренко-Орловська Г. К. ДИФЕРЕНЦІЙОВАНИЙ ПІДХІД ДО НАВЧАННЯ ДІТЕЙ З ОБМЕЖЕНИМИ ПСИХОФІЗИЧНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО	174

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Бевзенко В. В.

ВІДОБРАЖЕННЯ МІФОЛОГІЧНОЇ ГОГОЛІВСЬКОЇ ТЕМАТИКИ
В БАЛЕТНИХ ПОСТАНОВКАХ 180

Гулик В. С.

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ 185

Гурський В. І.

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА
ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ..... 188

Долматова К. М., Рой Я. В.

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК ГАННИ КУШНІРОВОЇ В РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 193

Любимова-Лисиця М. В.

ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ – ЦЕ МОЖЛИВО І ВАЖЛИВО 198

Солонська О. В.

РОЛЬ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ФЛЕЙТА»
В РОЗКРИТТІ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ ... 204

Філімонова Х. О.

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДИТИНИ
НА ПРИКЛАДІ АНСАМБЛЮ ЕСТРАДНОГО ТАНЦЮ «АЛЕГРО»
ПІДЛІТКОВОГО КЛУБУ «СУЧАСНИК» МІСТА БЕРДЯНСЬКА..... 209

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

ЗАГАЛЬНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ

УДК 373:379.8+781: 159.9

Анотація. Подано огляд діяльності провідного в Україні наукового підрозділу, який опікується проблемами мистецької освіти. Здобутки лабораторії висвітлено в історичній ретроспективі; вказано основні тенденції та наукові досягнення, які віддзеркалюють запити суспільства на певному етапі становлення концептуальних ідей мистецької освіти й теорії естетичного виховання в Україні. Розкрито сутність і проблематику сучасних досліджень науковців підрозділу. Підкреслено орієнтир на визначальну роль суб'єкта освітніх процесів у творенні культури та мистецької освіти у формуванні цінностей особистості.

Ключові слова: загальна мистецька освіта, лабораторія естетичного виховання і мистецької освіти, система мистецької освіти, суб'єкт мистецької освіти.

Мистецька освіта в Україні кристалізувалася століттями й наразі вибудована в систему, що за горизонталлю охоплює всі освітні сфери (загальну, позашкільну, професійну, зокрема й спеціалізовану), а за вертикаллю – усі рівні: дошкільна – учнівська аудиторія шкільного віку (загальна середня мистецька освіта, позашкільна, зокрема й початкова спеціалізована) – вища школа (мистецька та мистецько-педагогічна) – післядипломна освіта – освіта впродовж життя. І горизонталь, і вертикаль проєктуються на всі мистецькі сфери [1–3; 12].

Спираючись на заявлений у назві публікації аспект «до історії становлення», пропонуємо зосередитись на сегменті загальної мистецької освіти, що охоплює найчисленнішу аудиторію її здобувачів і є для них обов'язковою, визначеною державними освітніми стандартами.

В Україні науковим центром з розроблення проблем загальної мистецької освіти є лабораторія естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України [6] (сучасна назва наукового підрозділу), аналітичне узагальнення діяльності якої лише розпочали, передусім, співробітники й аспіранти.

Формуванню цілісного уявлення про діяльність зазначеного наукового підрозділу сприяють наукові розвідки співробітників лабораторії різних років, на які посилаємось далі. Значною мірою ми апелюємо до спогадів, бесід та інтерв'ю з Л. О. Хлебниковою (за її згодою), яка тривалий час очолювала відділ.



**Комаровська
Оксана Анатоліївна,**
доктор педагогічних наук
Інституту проблем
виховання Національної
академії педагогічних
наук України
(Київ, Україна)

Мета статті – продемонструвати на прикладі діяльності лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання НАПН України динаміку й тенденції проблематики загальної мистецької освіти.

Історія лабораторії віддзеркалює процеси становлення педагогіки мистецтва і теорії естетичного виховання в нашій країні. Нині науковий підрозділ системно досліджує теоретичні, методичні, практичні проблеми мистецької освіти й естетичного виховання; переважно увагу зосереджено на загальній мистецькій освіті, але вивчають питання і позашкільної, зокрема спеціалізованої мистецької освіти [8]. Відтак пріоритетними векторами наукових розвідок є, по-перше, зміст і методика естетичного виховання дітей шкільного віку, по-друге, зміст і методика навчання мистецтва. Підкреслимо, що йдеться про залучення особистості до різних видів мистецтва.

Підґрунтя для наукових і науково-методичних досліджень становить розроблення концептуальних засад мистецької освіти, які відповідають на запити й виклики часу в перманентному розгортанні історико-культурних процесів. У цьому контексті наведемо деякі факти з історії лабораторії.

З 1996 року, коли було створено Інститут проблем виховання в структурі Академії педагогічних наук України, лабораторія почала працювати в його складі. Однак ще в 1930-ті роки з'явилися перші посібники з предметів мистецтва в школі, авторами яких були науковці Українського науково-дослідного інституту педагогіки у двох підсекціях – образотворчого і музичного мистецтв. Зауважимо, що саме з 1926 року офіційно розпочалась історія УНДІПу як єдиного центру наукових досліджень у галузі педагогіки [5]. Тоді ж стали розробляти методики викладання музики в закладах «соцвиху», образотворчої діяльності дошкільників, художньо-педагогічні принципи оформлення дитячої книги.

Цікаво також, що певний (у 1944 році) час наукові пошуки з проблем навчання дітей мистецтва й естетичного виховання очолював видатний хоролий диригент і композитор Г. Г. Верьовка (тоді це був відділ художнього виховання, який мав опрацьовувати зміст навчання музики та образотворчого мистецтва), але, на жаль, через велике навантаження в консерваторії і Державному народному хорі невдовзі митець мусив відмовитися від роботи в Інституті педагогіки. Однак сам факт залучення фахівця такого рівня до проблем шкільної освіти є показовим.

У 1950-ті роки дослідження методик навчання мистецтва значно активізувались. Їх здійснювали фахівці початкової школи, зокрема вивчали предмети «музика та співи» і «малювання». Здебільшого питання методики мистецтва опрацьовували співробітники відділу початкового навчання – художники Володимир Гурник і Василь Вечерський, а також кандидат мистецтвознавства, доцент Київської консерваторії імені П. І. Чайковського Олександр Раввінов.

Проте справді етапним став 1960 рік, коли у структурі УНДІПу відокремився науковий підрозділ морально-естетичного виховання, що показово для розуміння змісту таких пошуків, де естетичне розглядали невід'ємно від етичного. «Естетичне ядро» склали музиканти Олександр Раввінов і Людмила Хлебникова, художник Василь Вечерський, фахівець з театру Татеджі Павленко. Загальні питання естетичного виховання і керівництво здійснювала Тамара Цвелих. Унікальна

особистість – Т. І. Цвелих – стала, по суті, засновницею наукової школи естетичного виховання в Україні [15]. Її діяльність, як і здобутки її учнів і послідовників, заслуговує на окрему наукову розвідку. Знаковою подією в процесі становлення теорії естетичного виховання став 1964 рік: саме в цей час було представлено педагогічній громадськості вперше розроблену під керівництвом Т. І. Цвелих «Орієнтовну програму з естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи» (яка перевидавали у 1968 та 1971 роки за загальною редакцією Л. Грекова). Так, у 1960–1970-ті роки фактично було зафіксовано створення в Україні (до речі, вперше в СРСР) системи естетичного виховання, обґрунтованої на науково-теоретичному, методичному та практичному рівнях. Як згадує Л. О. Хлебникова, по-справжньому самостійним підрозділ естетичного виховання (що в різний час іменувався відділом, сектором, лабораторією), про який мріяв ще в 1950-ті роки директор Інституту педагогіки (тоді УНДШУ) Сава Христофорович Чавдаров і для чого багато зусиль доклала Тамара Іванівна Цвелих, став лише наприкінці 1970 року. Його перший склад – Тамара Цвелих (завідувачка, загальні питання естетичного виховання), Людмила Хлебникова (методика музичного виховання), Гаїна Недялкова (виразне читання), Василь Вечерський і Станіслав Свид (образотворче мистецтво).

Короткий екскурс засвідчує досить тривалий, але впевнений шлях, який торувала мистецька галузь педагогічної науки до свого утвердження, що було неминучим [9]. У межах однієї публікації досить складно навіть коротко розкрити внесок у педагогіку мистецтва всіх науковців, які в складі лабораторії розвивали ідеї естетичного виховання та мистецької освіти впродовж десятиліть, адже досягнення кожного заслуговують на увагу. Назвемо лише вчених, які очолювали дослідження проблем, визначаючи стратегію наукового пошуку на різних етапах становлення освіти в країні.

Так, керуючи лабораторією в 1978–1992 роках, кандидат педагогічних наук Л. О. Хлебникова значну увагу приділяла імплементації на національному підґрунті дуже популярних у той час педагогічних ідей Д. Кабалевського, а розроблені нею методики хорової діяльності школярів і нині є актуальними [7].

Філософія мистецької освіти й естетичного виховання знаного в Україні та за кордоном ученого, доктора філософських наук, академіка НАПН України, першого в незалежній Україні міністра освіти і науки І. А. Зязюна спрямовувала діяльність лабораторії в 1992–1993 роках. Але науковий і людський зв'язок лабораторії з ним тривав до завершення земного буття вченого (2014) і продовжився у творчій співпраці з науковцями заснованого й очолюваного ним іншого Інституту, що нині носить його ім'я. Праці І. А. Зязюна, присвячені педагогічній майстерності, красі й етиці педагогічної дії, концепції життєтворчості особистості, склали фундамент «педагогіки добра», яку вчений пропагував у науковому доробку і власним життям.

Очолюючи наукові дослідження лабораторії у 1993–2002 роках, кандидат педагогічних наук Л. М. Масол приділила чимало уваги розробленню концепції інтегрованого навчання мистецтва, яка утверджує себе в сучасних процесах реформування освіти. Вчена створила низку підручників з інтегрованого курсу

«Мистецтво» від початкової школи до випускного класу; виступила ініціатором створення і впродовж багатьох років була головним редактором фахового науково-методичного журналу «Мистецтво та освіта». Донині чинною є створена нею Концепція та авторським колективом під її керівництвом Комплексна програма художньо-естетичного виховання в загальноосвітніх і позашкільних закладах (2004) [10].

У центрі наукової уваги доктора педагогічних наук Н. Є. Миропольської (керівник підрозділу у 2003–2012 роках) проблеми художньої культури та полікультурності в мистецькій освіті, концепція естетичної логосфери освітнього закладу, проблеми ціннісного становлення особистості.

Коло інтересів авторки цієї статті, яка очолює лабораторію з 2013 року, охоплює проблеми спеціалізованої мистецької освіти, ідентифікації і розвитку художньої обдарованості особистості та її самореалізації, концепції художньо-освітнього простору, психолого-педагогічних механізмів формування особистісних художніх цінностей тощо.

Серед резонансних подій у діяльності лабораторії останнього десятиліття виокремимо й розгорнуті всеукраїнські експерименти з упровадження інтегрованих мистецьких курсів у практику загальної середньої освіти, розвитку художньо-творчої особистості в умовах новітньої моделі позашкільного закладу освіти; виконання співробітниками лабораторії міжнародного проєкту ЮНЕСКО / МФГС з дослідження стану мистецької освіти в Україні: дошкільної, загальної середньої, позашкільної, спеціалізованої, професійної мистецької освіти; а також стратегії навчання через мистецтво (художньо-освітню діяльність бібліотек, музеїв, театрів, філармоній тощо) [12], участь в авторських колективах розробників освітніх стандартів початкової і базової середньої освіти (мистецька освітня галузь), започаткування мистецьких конкурсів, науково-методичних семінарів, проведення тренінгів для вчителів тощо.

Серед проблемних питань, які перебувають у полі зору співробітників лабораторії в останнє десятиліття, як відповідь на суспільні виклики до мистецької освіти – проблеми естетизації освітнього простору як «естетизації мислення» і шлях до естетизації життя (за М. Мамардашвілі), рефлексії проблемного та дефінітивного поля сучасної мистецької освіти, що викликано динамізацією інформаційного простору й зміною реагування юною особистістю на його зміст, пошук адекватного психолого-педагогічного інструментарію виховання «інноваційної» особистості, ідеї суб'єктності в художньо-освітньому просторі, формування особистості через мистецтво, розвиток емоційного інтелекту в проєкції на мистецьку сферу, вплив художнього пізнання на розвиток інших, «позамистецьких», здібностей особистості та чимало інших питань, утілених у науковому доробку лабораторії [4; 11; 13; 14 та ін.]. Натомість завжди в центрі системи мистецької освіти й естетичного виховання як її системоутворювальний елемент є особистість – суб'єкт розгортання та збагачення власне мистецьких та освітніх процесів, а також *суб'єкт самотворення і творення культури суспільства*, компетентний і вмотивований у творенні культури власного життя [16].

Навіть ці «лаконічні штрихи до портрета» засвідчують, що історія лабораторії, по суті, є віддзеркаленням процесів становлення теорії і методики мистецької освіти, естетичного виховання та ширше – утіленням глибинних культурно-духовних трансформацій у суспільстві, їхнього суперечливого впливу на формування особистості – творця життя цього самого суспільства. Такі узагальнення діяльності є важливими для відстеження наступності наукових досліджень, аналізу їхнього зв'язку з практикою, а також для прогнозування подальших суспільних запитів і завчасного пошуку відповідей на них.

Література

1. Аристова Л. С. Методика музичного навчання та виховання : навч.-метод. посіб. Миколаїв : Іліон, 2018. 404 с.
2. Волков С. М. Мистецька освіта в культурі України 90-х років ХХ століття. Київ, 2006. 207 с.
3. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України ; відповід. ред. В. Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с. С. 504–505.
4. Естетизація навчально-виховного процесу в основній школі засобами мистецтва : метод. посіб. / за ред. Н. Є. Миропольської, О. А. Комаровської. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. 160 с.
5. Інститут педагогіки Національної академії педагогічних наук України. URL: <http://undip.org.ua/about/hystory.php> (дата звернення: 02.03.2021).
6. Інститут проблем виховання національної академії педагогічних наук України. URL: <https://ipv.org.ua/> (дата звернення: 02.03.2021).
7. Комаровська О. А. Життя як віддзеркалення доби: Л. О. Хлебниковій – 85! *Мистецтво та освіта*: науково-методичний журнал. 2016. № 2. С. 55–59.
8. Комаровська О. А. Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток : монографія. Івано-Франківськ : НАІР, 2014. 412 с.
9. Комаровська О. А. Центр ґартування педагогіки мистецтва: штрих до портрету лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти. *Мистецтво та освіта* : науково-методичний журнал. 2016. № 1 (79). С. 49–51.
10. Концепція художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх навчальних закладах (автор Л. М. Масол) та Комплексна програма художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх і позашкільних закладах (авторський колектив), затверджені на спільному засіданні Президії НАПН України і Колегії МОН України (наказ 25.02.2004 N 151/11).
11. Мистецтво (рівень стандарту, профільний рівень) : підручник для 10 (11) кл. закл. загал. серед. освіти / О. А. Комаровська, Н. Є. Миропольська, С. А. Ничкало, І. В. Руденко. Харків : Ранок, 2019. 192 с.
12. Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХІ столітті : аналіт. доп. / Базелюк О. В., Комаровська О. А., Масол Л. М. та ін. ; за наук. ред. Л. М. Масол ; Нац. акад. пед. наук України, Ін-т пробл. виховання. Київ : Аура Букс, 2012. 239 с.
13. Технології художньо-естетичного виховання учнів основної школи у позакласній роботі : монографія / О. А. Комаровська, Н. Є. Миропольська, І. В. Руденко, С. А. Ничкало, Л. О. Хлебникова, О. В. Базелюк ; за ред. Н. Є. Миропольської, О. А. Комаровської. Харків : Друкарня Мадрид, 2015. 222 с.
14. Формування базових компетентностей учнів загальноосвітньої школи у системі інтегративної мистецької освіти : посіб. для вчителя / Л. М. Масол, В. В. Рагозіна та ін. ; за наук. ред. Л. М. Масол. Київ : Педагогічна думка, 2010. 232 с.
15. Цвеліх Тамара Іванівна. Матеріал підготував О. Міхно. Офіційний сайт Державної науково-педагогічної бібліотеки України імені В. О. Сухомлинського URL: <https://dnpp.gov.ua/ua/informatsiyno-bibliografichni-resursy/vydatni-pedahohy/tsvelykh-t-i/> (дата звернення: 2.03.2021).
16. Komarowska Oksana. Strategies of Contemporary General Arts Education. *Individual Spirituality in Post-nonclassical Arts Education* : collective monograph; ed. by O. Oleksiuk. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2019. P. 3–19.

Oksana Komarovska
(Ukraine)

GENERAL ART EDUCATION IN UKRAINE: FROM THE HISTORY OF DEVELOPMENT

Abstract. *The article is devoted to a brief overview of the work of the leading scientific division in Ukraine that deals with the problems of art education. The activities of the laboratory are covered in historical retrospect. The main tendencies and scientific achievements are revealed, which reflect the demands of society at a certain stage of formation of conceptual ideas of art education and theory of aesthetic education in Ukraine. The principle and issues of modern studies of scholars of the laboratory are shown. It is emphasized the crucial role of the subject of educational processes for the formation of culture as the reference point, as well as the role of art education in the formation of personal values, etc.*

Key words: *general art education, laboratory of aesthetic education and art education, system of art education, subject of art education.*

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

УДК 78.01 : 792.82(477)

Анотація. *Розглянуто тематику наукових робіт з проблем хореографії, народного танцювального мистецтва, синтезу мистецтв, оновлення класики.*

Ключові слова: *синтез мистецтв, хореографія, музика, народне танцювальне мистецтво, класичне мистецтво.*

Вивчення проблем синтезу мистецтв буде завжди актуальним, тому що синтез може здійснюватися на різних рівнях: усередині одного виду мистецтва та між різними мистецтвами. У сьогоденні виокремлюється своєрідність постмодернового синтезу, який більше схожий на мікст, пастиш або еkleктику. Новий синтез віддзеркалений у сучасній художній творчості з тяжінням до трансформацій і стильових поєднань. У такому синтезі академічна музика переймає традиції інструментального театру із заміною мелодичного розвитку ритмами й тембрами, акторською грою виконавців-інструменталістів. Класична узгодженість змісту та форми в постмодерновому образотворчому мистецтві розбалансована на користь кольору й абстракції образів. Хореографічне мистецтво шукає нові форми висловлювань вічних питань у класичних творах через невербальну комунікацію, що відкриває можливості для багатьох трансформацій чи нового синтезу через стильовий плюралізм як різновид синтезу чи поєднання. Згадаймо, що синтез (від грецької мови $\Sigma\nu\nu\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$) характеризується з'єднанням, складанням, зв'язуванням, спільністю дій, співучастю чи розстановкою, розміщенням, розподілом місця чи положення. Крім того, синтез може бути *процесом*, який має вплив на нові утворення через з'єднання тих речей або понять, які раніше ніколи не були разом.



Афоніна Олена Сталівна,
*доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
хореографії Національної
академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)*

Питання синтезу мистецтв, синтезу музики й хореографії, хореографії і музики не нові в науковому дискурсі. Цікаво, що тут домінують питання хореографії, на відміну від музики, яка нібито є її основою. На прикладі наукових думок за останні три роки спробуємо розібратися, про який синтез музики й хореографії частіше дискутують дослідники.

Питанню *музики в хореографії* в науковому дискурсі належить зовсім незначна частка досліджень. Як правило, про неї пишуть музикознавці із музикознавчим підходом і досвідом. І тут домінує музика як основа основ.

Інші дослідження стосуються розгляду балетної класики з оновленою хореографією. Тут синтез краще виявляється в спільності дії, характеристиці самого танцю під звучання відомої музики. Про це пишуть, як правило, хореографи, приміром Марія Коростельова про *хореографічні інтерпретації* балетів П. Чайковського кінця ХХ – початку ХХІ століть. Вивчення постмодерністичних трансформацій у класичних балетах з відомими темами, сюжетами, образами, які переінакшуються, що за виразом Макса Вебера відповідає «розчаклюванню світу», розкодуванню змісту художніх творів чи його симуляції. Постмодерністські інтерпретації класики як нові форми синтезу, скоріше еkleктики, стосуються всього: радикальних змін сюжету з пародіюванням образів і *музичними купюрами* (скороченнями тексту) чи навпаки, додаванням музичного й позамузичного матеріалів до відомої класики.

Синтез класики й сучасності як процесу з'єднання раніше розрізнених, а тепер зібраних у єдине ціле складників спостерігаємо в інтерпретаціях «Лускунчика» в Метью Борна та Радіу Поклітару, де в основі музика Чайковського, але зроблені купюри музичної партитури П. Чайковського відповідно до балету Маріуса Петіпа в дивертисменті характерних танців. Змінено сюжет в обох балетах. «Лускунчик» М. Борна (1992, 2002) – про історію нещасних дітей із притулку, які потрапляють до казкової країни солодошів. Балет-фантазмагорія «Лускунчик» (2007) у тлумаченні Р. Поклітару – ніби казка про метаморфози маленької Марі (історія дорослішання, перше кохання, перехід від отроцтва до юності, трагічний фінал). Еволюція Лускунчика – від великої ляльки до прекрасного принца-Лускунчика.

Стилістичний синтез – у музиці та рухах. Введення до балету «Спляча красуня» (1996) елементів ексцентрики та клоунади потребувало у шведського хореографа Матса Ека оновлення партитури, а попередні тексти стали, за словами Умберто Еко, «відлунням».

Поєднання музичного й немусичного, насичення новими немусичними звуками, гуркотом грому, інтершумом, криками дитини партитур «Сплячої красуні» (2012) Метью Борна виявили синтез класики (назва казки й музики Чайковського) і сучасної історії про вампірів, вампіризм з безсмертям як алегорією часу.

Основу наукових досліджень з хореографії у вітчизняному мистецтвознавстві становить актуалізація синтезу класичної хореографії з танцювальним фольклором (А. Король, Л. Маркевич); регіональні особливості хореографічної лексики (В. Гордєєв, І. Мостова, А. Підлипський). І це не дивно, про це колись сказав італійський хореограф і письменник Карло Блазіс. Він назвав характерним танцем народний танець, який отримав своє життя в балетній виставі.

У цьому контексті ґрунтовним дослідженням є дисертація Анастасії Король із жіночими образами в українських балетах і розкриттям психологізму, що оспівано в українській народнопісенній і літературній творчості та стає сполучною ланкою між народним і класичним танцем у реалізації національної ідеї. Дослідниця обґрунтовує вплив творчості видатного українського танцівника та хореографа Павла Вірського на розкриття архетипу української жінки засобами синтезованої лексики класичного й українського народного танцю. Досить рідко сучасні балети стають предметом дослідження науковців. Тому цінним є вивчення дослідницею образно-емоційної палітри жіночих образів українських балетів кінця ХХ – початку ХХІ століть «Ольга», «Вікінги», «Володар Борисфену» Євгена Станковича; яскравих комічних героїнь: Солоха в балеті «Ніч перед Різдом» Є. Станковича – В. Литвинова (Київ, 1993), Проня – «За двома зайцями» Ю. Шевченка – В. Литвинова (Київ, 2017). Гостра характерність партій підсилена «мікстовою» танцювальною лексикою – ось синтез, що увібрав елементи класичного й українського народного танцю, вільної пластики, акробатики, надмірно натуралістичних побутових рухів з укрупненням карикатурної міміки. Звичайно, дисертантка, яка є професійним хореографом і танцівницею, пише про хореографію, а не про музику, приміром, балету Ю. Шевченка «За двома зайцями», де музика є еkleктичним поєднанням фольклору, міського фольклору й інших жанрів в авторській композиції.

Трансформаційні процеси в художній мові балетних вистав від 20-х до 80-х років ХХ століття вивчає Лариса Маркевич. Дослідниця визначає домінування стилізації при відтворенні елементів народного танцю (національних кодів), коли автори відмовляються від прямого цитування фольклорних джерел у тогочасних виставах М. Вериківського «Пан Каньовський» (В. Литвиненко, В. Верховинець), Б. Яновського «Ференджі» (В. Литвиненко, М. Мойсєєв, М. Цейтлін), В. Фемеліди «Карманьйола» (М. Мойсєєв, М. Болотов, П. Вірський), «Жовтнева легенда» Л. Колодуба (П. Вірський з Ансамблем танцю); Б. Яровинського «Поєма про Марину» (В. Вронський). Тож тут ідеться про синтез музики й танцю з точки зору використання фольклору в музичній і танцювальній лексиці, важливість кристалізації хореографічної мови за рахунок розширення пластичності в різних формах класики, взаємовплив кодів етнонаціональної ідентифікації.

Проблематиці балетного театру й хореографічного мистецтва присвячені роботи (А. Підлипська, О. Петрик). Особливості чоловічого танцю в балетному театрі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття розкриває в дисертації Олена Карандєєва. Причому порушено гендерні питання, зокрема чоловічого танцю в балетному театрі крізь призму фемінності та маскулінності в художній образності. Ці проблеми зовсім не типові для українського мистецтвознавства, особливо при дослідженні хореографічного мистецтва в культурі України.

Цікаво, що, розглядаючи специфіку чоловічого танцю, дисертантка вводить до обігу імена артистів українського балету. Чоловічий танець представлений як самостійний феномен в умовах реконструкцій і редакцій балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Раймонда», «Жізель» та ін.), у хореодрамах радянського періоду («Червоний мак», «Бахчисарайський фонтан», «Лауренсія» та ін.) й українських національних балетах («Лілея», «Лісова пісня» та ін.). Але про музику не йдеться. Тут ми дізнаємося про великий масив імен танцівників і їхніх викладачів.

У дисертації сучасного молодого танцівника та хореографа Олега Петрика досліджено художньо-творчий аспект діяльності балетної трупи Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

В останні роки в науковому дискурсі актуалізувалась проблема висвітлення питань народної хореографії, хореографічної культури, але ще частіше – проблеми регіональної хореографічної культури. Цей напрям досліджень природний, оскільки мистецький синкретизм, народно-поетична форма, безупинний час, невгомна енергія, утілені в народному танці, становлять основу стилістичного пласта й лексичного наповнення регіональних особливостей танців.

У цьому річизі вагомою є дисертація Мостової Ірини з художньо-мистецьких аспектів ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону. На тлі кризи старих цінностей і пріоритетів з'являється необхідність усвідомити свою приналежність, що зумовлює пошук цілісності сприйняття сьогодення та спадкоємності традицій. Так і в культурі та мистецтві ХХІ століття відбувається спроба визначити регіональні особливості, властиві лише їм, виявити своєрідності виникнення та їх розвитку й на рівні **синтезу традицій і новацій**. Сучасний соціокультурний простір активно універсалізує вічні цінності, порушуючи ідеї сталості, тотожності та наступності. У «Сонетах до Орфея» Р. М. Рільке зазначено: «Всесвіт є змінний, немов хмари нестали: гине довершене знов в часу проваллі». Тому актуалізація проблеми регіонального та зіставлення компонентів «національного – регіонального – локального» в культурі та мистецтві продукують ідентичності як певні канони й оновлюють усталені поняття.

До наукового обігу впроваджують слобожанський танцювальний канон як складну композиційну, жанрово-семантичну систему народного танцю із кодами, символами, знаками. На прикладі поліського танцю інший дослідник Володимир Гордеєв розкриває процеси розширення ареалу регіональної культури за рахунок синтезу поліських танців із впливом танцювальних канонів прикордонних країн та областей. Тут танці представлені як об'єктивна інформація, мистецтво рухів, пластики, традиції, яке розкриває маловідомі або забуті сторінки української історії. Цікаво, що народна хореографія – це синтез не тільки з музикою, а й із прикладним мистецтвом, зокрема регіональним традиційним одягом, які закріплені часом як етнонаціональні архетипи.

Перефразовуючи вислів Дідро про завдання будь-якої творчості, зазначимо, що синтез хореографії, музики, прикладного, образотворчого й сценічного мистецтв і комп'ютерних можливостей – це здатність знайти незвичайне у звичайному або незвичайне в сьогоденному синтезі мистецтв.

Отже, у сучасному мистецтвознавстві спостерігаємо певну активізацію питань з хореографії, хореографічного мистецтва, синтезу мистецтв. Але це зовсім малий відсоток для повноцінного відображення процесів у культурі загалом.

Olena Afonina
(Ukraine)

SYNTHESIS OF THE ARTS IN SCIENTIFIC DISCOURSE

Annotation. *In the materials of the conference, the topics of scientific works on the problems of choreography, folk dance art, synthesis of arts, renewal of classics are considered.*

Key words: *synthesis of arts, choreography, music, folk dance art, classical art.*

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА – КРОК У МАЙБУТНЄ

УДК 7:37.016

***Анотація.** В усі часи вихованню особистості засобами мистецтва надавали провідне значення, оскільки воно, синтезуючи в собі істину, красу, добро, у руках педагога є найкращим знаряддям для формування людини-мислителя, людини-цінителя, людини-творця. Як підтверджують численні наукові дослідження, найефективнішим шляхом у процесі формування мистецької освіченості, художньої культури школярів є опанування різних видів мистецтв, що забезпечує цілісне відтворення дійсності у свідомості дитини та всебічно розвиває її раціональну, емоційну та вольову сфери.*

***Ключові слова:** мистецтво, інтеграція, види мистецтва, освітні компетентності, поліхудожнє виховання.*

В Україні створено систему виховної роботи, яка постійно розвивається і вдосконалюється. Чільне місце в ній посідає мистецька освіта, яку впроваджують у закладах загальної середньої освіти.

У Законі України «Про освіту» від 05.09.2017 зазначено, «що метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей, виховання відповідальних громадян, які здатні до свідомого суспільного вибору та спрямування своєї діяльності на користь іншим людям і суспільству, збагачення на цій основі інтелектуального, економічного, творчого потенціалу українського народу». У статті 21 «Спеціалізована освіта» Закону «Про освіту» вказано, що мистецьку освіту можна здобувати в межах формальної, неформальної та інформальної освіти, і вона спрямована на здобуття компетентностей у відповідній сфері під час навчання [3].

Застосування в процесі навчання взаємодії різних видів мистецтва є вагомим підґрунтям для цілісності художнього виховання здобувачів освіти. Зокрема, взаємодія мистецтв у процесі художнього сприйняття активізує психічні процеси, підсилює збудження, що виникають у слухових і зорових центрах головного мозку людини. У результаті такої цілісної реакції у свідомості виникають переживання нової якості, що через дію асоціативного механізму зумовлюють в уяві яскраві образи, поглиблюють розуміння художнього змісту твору, розширюють художній світогляд особистості.

Жоден вид мистецтва окремо не спроможний цілісно та всебічно відтворити дійсність, оскільки вона сприймається всіма органами чуттів. Кожному виду властиві специфічні виразові засоби й можливості впливу на особистість. Скажімо, музиці – емоційна глибина, процесуальність, активність, динамізм. Образотворчому



**Гайдамака
Олена Василівна,**
начальник відділу
наукового та на-
вчально-методичного
забезпечення змісту
загальної середньої
освіти в новій
Українській школі
ДНУ «Інститут
модернізації змісту
освіти», кандидат
педагогічних наук
(Київ, Україна)

мистецтву, що належить до статичних видів мистецтва, ці можливості не притаманні; воно надає інформацію про зовнішній світ за допомогою найповнішого аналізатора людського сприймання – зору.

Донедавна в школах України різні види мистецтв (музика, образотворче мистецтво, хореографія, театр тощо) вивчали автономно. Проте досвід показує, що диференційоване викладання цих предметів не створює достатніх умов для досягнення школярами цілісності світу – основи дитячого світосприйняття. Зі вступом до школи часто ця цілісність руйнується через кордони між окремими предметами – у результаті знання, які здобувають діти, мало пов'язані між собою.

Провідною тенденцією розвитку сучасного наукового знання і рушійною силою загальної орієнтації освіти є процеси інтеграції, які спричинили зміни й у формуванні інтегративних явищ у системі мистецької освіти. Багато дослідників ХХ століття (Л. Масол, Т. Крижанівська, Г. Шевченко й ін.) наголошують на тому, що мистецька освіта й виховання особистості мають базуватися на принципі взаємодії різних видів мистецтва, оскільки тільки в сукупності всіх почуттів у свідомості дитини виникає цілісна картина життя.

За останні роки в Україні зроблено вагомі кроки в реалізації ідеї інтегративної мистецької освіти в загальноосвітній школі. У початковій ланці в усіх закладах загальної середньої освіти упроваджують викладання інтегрованого курсу, де передбачено об'єднання традиційних предметів «Музичне мистецтво» та «Образотворче мистецтво» як домінуючих змістових ліній з елементами синтетичних видів мистецтва-хореографії, театру, кіномистецтва. Усі види мистецтва співіснують у єдиному тематичному просторі, взаємодоповнюючи та збагачуючи один одного. Відповідно до чинних навчальних програм у базовій школі передбачено викладання як окремих мистецьких дисциплін («Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво»), так і курсу «Мистецтво».

У старшій школі учні опановують інтегрований курс «Мистецтво», який є новим етапом досягнення та осмислення мистецьких цінностей (на рівні поглиблення, узагальнення, систематизації мистецьких знань). У такий спосіб забезпечується цілісність загальної мистецької освіти *«по горизонталі й по вертикалі»*, її поліхудожність й інтегральність, що обґрунтовано як важливі інноваційні принципи в Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах [4, 5–6].

Упровадження в шкільну практику комплексу видів мистецтв дає можливість вирішити питання поліхудожнього виховання школярів, а отже, розширити асоціативні уявлення учнів, збагатити їхнє суб'єктивне художнє світосприймання і світовідчуття, створити умови для розвитку сенсорної, емоційної та інтелектуальної сфер особистості.

Зазначене вище стало можливим на підставі результатів наукового дослідження, що відбувалося упродовж 2001–2013 років. Протягом 2001–2005 років в окремих закладах загальної середньої освіти України під науковим керівництвом співробітників лабораторії естетичного виховання Інституту проблем виховання АПН України проводили локальні експерименти регіонального рівня з проблеми впровадження інтегрованих курсів «Мистецтво» та «Художня культура». Зокрема, досліджували результативність інтегрованих курсів, їхній вплив на художньо-естетичне виховання особистості.

У результаті науково-дослідної роботи виявлено, що цілісна культуротворча модель художньо-естетичного виховання, що будується на комплексному вивченні різних видів мистецтва, спрямована на розвиток художньо-естетичного мислення учнів, їхнього творчого потенціалу, базових компетентностей.

Позитивні результати регіональних експериментів дали підставу започаткувати експеримент усеукраїнського рівня на базі мережі закладів загальної середньої освіти України з метою створення цілісної системи художньо-естетичної освіти та виховання на інтегративних засадах. Згідно з наказом МОН України № 578 від 07.10.2005 проведено експеримент за темою «Художньо-естетична освіта і виховання учнів загальноосвітніх навчальних закладів у процесі впровадження інтегрованих курсів», який мав на меті впровадити модель цілісної системи художньо-естетичної освіти та виховання учнів на уроках мистецтва (1–8 кл.) і художньої культури (9–11 кл.); відпрацювати зміст та інтегративні художньо-педагогічні технології викладання цих курсів, науково й практично відстежити процес формування цілісного художнього світогляду особистості, розвиток у неї образно-асоціативного мислення, почуттєво-емоційної сфери, творчих здібностей, базових освітніх компетентностей.

До науково-дослідної експериментальної роботи всеукраїнського рівня, яка тривала 8 років, були залучені 150 закладів загальної середньої освіти всіх регіонів України. Під час дослідження створили навчально-методичне забезпечення (підручники для учнів 1–11 класів, навчальні та навчально-методичні посібники, педагогічні програмні засоби навчального призначення для 1–5 класів), яке апробували й системно доопрацьовували.

Вектор дослідження спрямували переважно на межі навчального часу інваріантної (обов'язкової) складової навчальних планів. Водночас, у більшості закладів освіти було створено цілісну систему художньо-естетичної освіти й виховання, що пов'язувала години уроків і позаурочний час. Зокрема, було створено багато програм факультативів, курсів за вибором, програм гурткової роботи, які за змістом були узгоджені з навчальними програмами основного навчального часу.

До прикладу, розроблено програму з дисципліни «Хореографія», яка увійшла до збірки програм факультативного курсу для 1–4 класів, курсу за вибором для спеціалізованих загальноосвітніх шкіл музичного профілю (автор А. Тараканова) і збірника «Програми курсів за вибором для загальноосвітніх шкіл, варіативна складова». У представленій програмі враховано досвід роботи вчителів та учнів початкової ланки (зокрема ЗОШ № 130, № 153, гімназії східних мов № 1 м. Києва, ЗОШ № 53, № 78 м. Львова). Враховуючи велику зацікавленість учнів у вивченні танцювального мистецтва, 2017 року розроблено програму курсу за вибором «Хореографія. 5–11 класи» (автор Н. Джигора).

Отже, українській освіті можна пишатися інноваційними здобутками, зокрема в галузі загальної мистецької освіти. Адже важливо усвідомлювати, що загальноосвітня школа не готує фахівців у сфері мистецтва: художників, музикантів, мистецтвознавців, проте діти мають можливість долучитися до різних видів мистецтва, ознайомитися з їхніми особливостями, пізнати їх мову та можливості впливати на людину. Діти вчать бачити, чути, аналізувати, міркувати, творити. І завдяки мистецтву відкривають простір для вільних взаємин зі світом. Юні вихованці стануть впевненими, самодостатніми, креативними. І ці якості, безперечно, допоможуть їм стати успішними в дорослому житті.

Література

1. Про проведення науково-дослідної та експериментальної роботи зі створення цілісної моделі художньо-естетичної освіти і виховання в загальноосвітніх навчальних закладах України : Наказ від 07.10.2005 № 578. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/MUS3468> (дата звернення: 01.04.2021).
2. Київська гімназія східних мов № 1. URL: <https://www.facebook.com/KGSM1KIEV/posts/1527402220882712/> (дата звернення: 01.04.2021).
3. Про освіту : Закон України від 05.09.2017. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 01.04.2021).
4. Про затвердження Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах та Комплексної програми художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах : Наказ МОН України 25.02.2004 № 151/11. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v1_11290-04#Text (дата звернення: 02.03.2021).

Olena Gaydamaka
(Ukraine)

ART EDUCATION – A STEP INTO THE FUTURE

Annotation. *At all times, the education of the individual by means of art was given leading importance, because it, synthesizing truth, beauty, goodness, in the hands of the teacher is the best tool for the formation of a man-thinker, man-connoisseur, man-creator. According to numerous scientific studies, the most effective way in the process of forming artistic education, artistic culture of schoolchildren is the use of various arts, which provides a holistic of the creation of reality in the child's mind and comprehensively affects the consciousness of the individual, developing its rational, emotional and volitional spheres*

Keywords: *art, integration, kinds of art, educational competences. polyart education.*

РОЛЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТРАДИЦИОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ФОРМИРОВАНИИ ПРАВСТВЕННЫХ КАЧЕСТВ МОЛОДЁЖИ

УДК 7.071:[37.015.31:17.022.1

Аннотация. *Рассмотрен процесс обучения системы «устоз-шогирд» (от учителя к ученику), а также воздействие традиционного исполнительства на формирование нравственных качеств личности.*

Ключевые слова: *система «устоз-шогирд», духовное мировоззрение, искусство бахши, катта ашула, традиционная музыка.*

Образовательные стандарты ведущих мировых учебных заведений подтверждают то, что качественное интеллектуальное обучение является двигателем экономического и технологического прогресса общества. Доказательством этого служит тот факт, что в Узбекистане в условиях глобализации музыкальное искусство и образование приобрели в стране статус важной ценностной сферы. Нельзя не отметить обеспечение музыкальных школ современными музыкальными инструментами, разработку соответствующих учебных программ, учебных пособий, повышение квалификации педагогов и т. д.



Азизбаев Салохиддин Садуллаевич, профессор Узбекского национального института музыкального искусства имени Ю. Ражаби (Ташкент, Узбекистан)

Перемены и обновления в жизни общества происходят не сами собой, они базируются на многовековых культурно-духовных традициях. Как известно, музыкальная культура узбекского народа, как и все народы Востока, не знала нотной письменности. В бесписьменной исполнительской культуре передача традиции, т. е. процесс обучения традиционного исполнительства, была выработана веками, устно – от устоза (учителя) к шогирду (ученику) в процессе звучания живой музыки.

Концепция «устоз» была заложена в контекст узбекской традиционной музыки. Она как средство восприятия и способ развития личности формировалась специально или интуитивно. Устоз (учитель) был обладателем разнообразных правил мастерства, создателем собственного исполнительского направления, стиля, «почерка» и, наконец, своего собственного нравственно-эстетического мировоззрения, которым он руководствовал в жизни, быту и в творчестве. Через систему «устоз – шогирд» (от учителя к ученику) не только развивался процесс исполнительского мастерства, но и формировалась система познания профессионального исполнительства.

В рамках «обучения» укреплялось духовное мировоззрение шогирда (ученика). Шогирд (ученик), перенимая у своего устоза (учителя) азы исполнительского мастерства, трактовал авторский замысел в форме подражания любимому именитому исполнителю. Каждый молодой исполнитель на основе приобретенных навыков игры своих учителей начинал создавать свою творческую деятельность, отражающую стиль своего учителя. После «окончания учебы» устоз (учитель) публично давал благословление (устный диплом) своему шогирду (ученику).

Сегодня в Узбекистане на этой базе создана национальная модель непрерывного образования и воспитания гармонично развитого, целеустремленного, обладающего многогранными талантами и высокими нравственными ориентирами молодого поколения, для которого в стране созданы все условия. Современное общество не может оставаться в стороне от решений таких важных задач государственного значения, как воспитание и обучение молодого поколения – основного строителя новой модели мирового конгломерата.

Государственные стандарты в области высшего образования направлены на четкую организацию и системность всех направлений и областей образовательных комплексов, предусматривают качество и глубоко оправданное содержание учебного процесса, наличие высокообразованных, духовно наполненных преподавателей, способных обеспечить успешное решение масштабных преобразований и реформирование образования. Эти аргументы указывают на то, что задачи и цели высших учебных заведений должны соответствовать современным требованиям о качестве профессионального статуса его выпускников.

С этой целью в 1972 году в Узбекистане при Ташкентской консерватории (ныне Государственная консерватория Узбекистана) была создана специальная кафедра восточной музыки, где стали осваивать закономерности жанров изустно-профессиональной музыки, наиболее важные особенности строения макамов и других феноменов наследия. Проведенные конкурсы молодых профессиональных исполнителей макамов (в 1983, 1987, 1991 гг.) способствовали оттачиванию их исполнительских навыков и мастерства.

За последнее время система профессионального обучения традиционного исполнительства достигла мощного расцвета в различных звеньях образования, начиная от музыкальных школ до высших учебных заведений. По всей республике в средне-специальных учебных заведениях, детских школах музыки и искусств открылись отделения по традиционному исполнительству.

С 1 сентября 2020 года Указом Президента Республики Узбекистан Ш. Мирзиёевым был создан *Узбекский национальный институт музыкального искусства имени Юнуса Ражаби* по подготовке кадров по направлениям: искусство исполнения макома, искусство бахши и катта ашула. Система «устоз – шогирд» (от учителя к ученику) окончательно восстановилась в своих правах.

Успешные выступления учащихся на концертах, почетные места на республиканских и международных конкурсах демонстрируют потенциал современных молодых узбекских исполнителей; и это шаг на профессиональную сцену – важный момент жизнедеятельности молодого исполнителя, активная форма его самовыражения, усовершенствования, социального утверждения. В художественно-эстетическом аспекте публичное выступление исполнителя – это сложное диалектическое единство творческого процесса и его результата.

Какова роль традиционной музыки в нравственном воспитании молодёжи? Нравственное формирование личности – это сложный и многогранный процесс, осуществляемый под воздействием различных факторов. По словам учёного В. И. Павлова, духовно-нравственное воспитание личности направлено на формирование: *нравственных чувств* (совесть, долг, вера, ответственность, гражданственность, патриотизм), *нравственного облика* (терпение, милосердие, кротость, незлобивость), *нравственной позиции* (способность к различению добра и зла, проявлению самоотверженной любви, готовность к преодолению жизненных испытаний), *нравственного поведения* (готовность служения людям и Отечеству, проявление духовной рассудительности, послушаний, доброй воли) [1, 322–325].

Все эти качества воплощены в звуковом содержании традиционной музыки. Узбекская традиционная музыка, благодаря сохранению важнейших структурных элементов и целенаправленности, отражает нравственную и эстетическую потребность своего народа. Традиционное исполнительство, имеющее давние и глубокие народные корни, развивает у исполнителя не только музыкальные способности, но и характер, мировоззрение. Формирует способность наслаждаться тем нравственно-эстетическим содержанием, которое вложено народом в произведение.

Молодой исполнитель, слушая или исполняя традиционную музыку, переживает все эти элементы, как бы духовно воплощаясь изнутри. Полноценное восприятие музыкального произведения возможно только на основе понимания узбекской народной музыки, большого опыта слушания, развитых умений и навыков музыкально-творческой деятельности.

Художественное обогащение традиционной музыки, т. е. фактурное расцвечивание, ритмические, артикуляционные, орнаментальные и другие изменения постоянно или эпизодически вводят сами исполнители. Исполняя традиционную музыку, они опираются на богатейшую художественную традицию: неписанные законы звукоизвлечения, особенности тембра, ритма мелодики, которые передаются из поколения в поколение.

В традиционном исполнительстве всегда сочетается индивидуальное творчество, которое проявляется в искусстве импровизации. Нет двух одинаковых исполнителей, даже когда исполняет один музыкант или один ансамбль. Поэтому фактура, ритмика, орнаментика и другие элементы инструментальных произведений отражают индивидуальное творчество традиционных исполнителей. И в этом кроется принципиальное отличие традиционного исполнения от академического, где исполнитель не может менять текст произведения, написанный композитором.

Формирование художественного восприятия у молодого исполнителя осуществляется, с одной стороны, национальными, с другой – общечеловеческими ориентациями. Обучение неотрывно от общего художественного и человеческого воспитания направлено на всестороннее развитие исполнителя, которое формирует его как самостоятельную личность художника-творца.

Развивая умственные способности молодежи, воздействуя через эмоциональную активность личности на ее интеллект, музыкальное образование способствует формированию у подрастающего поколения духовно-нравственных ориентиров, гуманистического мировоззрения, развитого эстетического вкуса и проявлению творческой активности.

В заключении отметим, что нравственное воспитание будет всегда актуальным, ибо от того, какова личность человека, зависит в большей степени его профессионализм. Сформировавшееся на фундаменте исконных национальных традиций профессиональное традиционное исполнительство всегда нравственно воспитывало и одухотворяло новое поколение, поскольку музыка – это тоже язык, который говорит о человеке звуками порой ярче и проникновеннее, чем обычные слова.

Литература

1. Павлов В. И. Духовно-нравственное воспитание учащейся молодежи на примерах жизни и деятельности космонавтов. *Фундаментальные исследования*. 2011. № 12-2. С. 322–325.

Salokhiddin Azizbayev
(Uzbekistan)

ROLE OF THE PROFESSIONAL TRADITIONAL PERFORMANCE IN FORMATION MORAL QUALITIES OF YOUTH

Annotation. The article examines the process of teaching the system «ustoz-shogird» (from teacher to student), as well as the impact of traditional performance on the formation of moral qualities of the individual.

Keywords: *makom, «ustoz-shogird» system, spiritual worldview, art of bakhshi, katta ashula, traditional music.*

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЯК МОДЕЛЬ ПЕРЕТВОРЕННЯ СУСПІЛЬСТВА В ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА

УДК 7.071.2:37.015.31

Анотація. Проаналізовано інноваційну діяльність видатного реформатора вітчизняного сценічного мистецтва Леся Курбаса, спрямовану на виховання всебічно розвиненої художньо-творчої особистості. У реформі духовного світу людини та перетворенні суспільства видатний реформатор намагався поєднати можливості різних видів художньої творчості. Об'єднавчою силою став театр як родовий вид мистецтва. Практична робота з виховання всебічно розвиненої художньо-творчої особистості провадилась у Мистецькому об'єднанні «Березіль». Напрями зусиль Леся Курбаса та радянської влади з перетворення суспільства після кількох років союзництва виявилися діаметрально протилежними. Видатний реформатор бачив основою майбутнього соціуму вільну, всебічно розвинену художньо-творчу особистість, а більшовицькі лідери – запрограмовану на сліпе виконання ідеологічних догм радянську людину.

Ключові слова: *Леся Курбас, художньо-творча особистість, реформа духовного світу людини, перетворення суспільства, «Студія мистецтв», Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), «образне перетворення дійсності», виховання.*

«– Негайно ... Негайно потрібна реформа людини!.. Зараз, кажу, або вже ніколи! Разом з цим пересвідчуюсь, що ніхто, окрім мене, такої реформи не зробить...» [1, 53]. З таким текстом 1 березня 1928 року звернувся до партнерів на сцені, глядачів-харків'ян, загалом українців і всього людства головний герой нової вистави державного театру «Березіль» Малахій Стаканчик, якого грав Мар'ян Крушельницький. Гарячкуваті слова дивакуватого мрійника-ідеаліста, сповнені щирого бажання змінити устрій світу, до певної міри відобразили життєве кредо постановника цієї легендарної вистави за п'єсою Миколи Куліша «Народний Малахій» – геніального реформатора української сцени Леся Курбаса.

Ще за п'ять років до згадуваної прем'єри, 7 квітня 1923 року, митець записав у своєму режисерському щоденнику те, що є концентрованим відбитком його внутрішнього духовного всесвіту: «Життя завтрашнє і навіть сьогоднішнє будувати можуть тільки інші, зовсім інакші люди» [2, 41]. До створення такої нової художньо-творчої особистості видатний реформатор, мислитель, режисер, актор, організатор театральної справи й менеджер ішов від самого початку свого свідомого життя та професійної діяльності в сценічному мистецтві. І розпочав цей шлях змін Леся Курбас із самого себе.



Лягущенко Андрій Геннадійович,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
завідувач кафедри Коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сергія Лифаря»
(Київ, Україна)

У реформі духовного світу людини митець, подібно до геніального українського мислителя Григорія Сковороди, насамперед намагався вдосконалити своє внутрішнє Я [3, 7–26]. На такий шлях видатний реформатор намагався повернути й своїх учнів, сподіваючись потім разом з ними силою мистецтва змінити людей, суспільство та увесь світ. Як тут не згадати геніальні слова славетного мудреця Григорія Сковороди: «Збери всередині себе свої думки і в собі самому шукай справжніх благ. Копай усередині себе криницю для тієї води, яка зросить і твою оселю, і сусідську» [4, 122].

В основу власного саморозвитку та подальшої зміни інших Курбас волів покласти принципи безперервності, єдності та неподільності, що взагалі є наріжними каменями світобудови. Саме такими вічними філософськими категоріями він завжди мислив та оперував. А рушійною силою реформи духовного світу людини Лесь Курбас одразу й назавжди обрав мистецтво. Відтоді його шукання стало визначати гасло «Мистецтво – єдине й нерозривно-органічне». Видатний реформатор розумів його як об'єднання зусиль різних видів художньої творчості в майбутньому утворенні під загальною назвою – «Студія Мистецтв». Перший крок до такого духовно-творчого осередку він зробив, зібравши 1916 року в Києві студію молодих акторів, з якої повстав Молодий театр. А безпосередньо реалізовувати ідеї Курбас став у Мистецькому об'єднанні «Березіль» (МОБ), яке було засноване в Києві 1922 року.

У Молодому театрі та МОБ Курбас винайшов потужний інструмент змін, який образно назвав принципом «образного перетворення дійсності» або просто «перетворенням». На нашу думку, це стало для видатного реформатора не тільки і не стільки мистецьким прийомом, навіть не основою власної театральної системи, а саме ключем до майбутньої реформи духовного світу людини та її оточення. Проголошене соціальною революцією створення нового суспільства зумовило інтерес Леся Курбаса до глядача як продукту цього соціуму та його театрального еквіваленту. Відповідно, «перетворення» мало змінити не тільки актора й театр, а і його споживачів, а далі через них – увесь світ.

Тобто не театр був головною та остаточною метою видатного реформатора в роботі з виховання художньо-творчої особистості. Плани Курбаса були більш амбітними й перспективними. Далекосяжність і глибинну сутність цього глобального проєкту побачив тодішній учень майстра, а в майбутньому видатний радянський психолог, доктор педагогічних наук Олександр Запорожець. Він, зокрема, вказував: «Усі наші семінари, заняття та диспути говорили про те, що не організація театру була головною метою Леся Курбаса, а скоріше виготовлення його зразка для морального виховання суспільства; театр виступав тут лише інструментарієм перебудови людини, своєрідною проєктною майстернею, що створювала праобраз нового суспільства» [5, 161]. Що ж являла собою ця дивна лабораторія, де формувався проєкт реформи духовного світу людини та суспільства?

Як тільки не називали Мистецьке об'єднання «Березіль». Відомий український майстер сцени Лесь Сердюк, який прийшов до МОБ маючи певний життєвий і виконавський досвід та базовану на них професійну спостережливість, дав дуже точне, ємне й водночас образне визначення цього явища: «Казан! Вулик! Комбінат! Справді – "Мистецьке об'єднання"» [6, 85]. Як не дивно, слова

допитливого актора мають як архаїчні, так і сучасні значення, що характеризують місця трансформації та існування перетвореної людини. Судіть самі: казан у середньовіччі призначався не тільки для виготовлення кулішу, а й був магичним знаряддям чаклунів для зміни людської сутності; вулицю на початку ХХ століття називали не тільки місце перебування бджіл, а й гуртожиток авангардних митців на паризькому Монпарнасі; а комбінатом у радянські часи іменували, крім промислових об'єктів, ще й комплексний навчально-виховний заклад, де кувалися нові кадри.

Усе це, дійсно, було притаманне Мистецькому об'єднанню «Березіль», яке у своїй глибинній сутності спромоглося поєднати минуле й майбутнє. З одного боку, воно являло собою повернення театру до першоджерел як родового, а не тільки видового мистецтва, що, як у давні часи, об'єднало в собі практично всі види художньої творчості. А з іншого – МОБ, як практична реалізація ідеї духовно-творчої «Студії мистецтв», стало діючою моделлю прийдешнього реформованого суспільства.

Процес виховання художньо-творчої особистості мав у Курбаса свою нормативну базу – «Регламент прав та обов'язків членів і кандидатів МОБ» та «Дисциплінарні вимоги до робітників театру «Березіль». Ці документи піднялися значно вище звичайних правил ділової етики та корпоративної поведінки й стали певною мірою моральним кодексом майбутньої нової людини. Дивіться самі: тільки реформована особистість могла забути поза роботою про всі вигоди свого службового положення, посісти останнє місце в питанні розподілу матеріальних благ і відмовитися заради загальної справи в разі необхідності від особистих і родинних стосунків [7]. Пройшло майже сто років з того часу, а ми, на жаль, можемо тільки мріяти про таких індивідів. Хоча ті, хто в останні періоди йдуть у владні структури в Україні, постійно намагаються переконати нас, що вони саме такі, а ми в котрий раз віримо, потім розчаровуємося і шукаємо для своїх сподівань інших, і так коло за колом.

Для того щоб остаточно приголомшити читача, наведемо ще один промовистий факт: одержавши за якийсь проступок покарання від вищої керівної ланки, член або кандидат МОБ був зобов'язаний прохати у своїх колег по майстерні збільшення покути. Також у «Дисциплінарних вимогах до робітників театру "Березіль"» було написано, що «без огляду на обійману посаду, члени й кандидати Об'єднання за кожне порушення дисципліни несуть більшу відповідальність, ніж рядові працівники» [8]. А взагалі невблаганна березільська ділова етика передбачала, що поведінка колективу «мусить бути зразковою, не вважаючи на жодні обставини» [8]. Тобто такою, що відповідає ідеології «Березоля», спрямованою на реформування духовного світу людини й перетворення суспільства.

Розглянуті нормативні документи були необхідні для виховання і перевиховання самого колективу МОБ. Сковородинський пошук справжніх благ усередині себе для Курбаса означав, що починати реформу потрібно з власних березільських вишколів. Тому він звернувся до своїх учнів із закликом не тільки осягати театральну премудрість, а й «бувати на радіостанції, ходити на заводи, користуватися НОП (науковою організацією праці) і виховувати в собі саме ту нову радянську людину, на котру майбутнє вже поклато свій значок» [9].

Читаючи ці слова, маємо пам'ятати, що завдяки проведенню політики українізації, МОБ створювався та функціонував, за влучним визначенням відомого театрознавиці Наталі Єрмакової, в атмосфері «соціального оптимізму» [10, 201]. Саме такі настрої були притаманні частині української інтелігенції в першій половині 1920-х років, і тому поняття радянська людина поки що збігалось в Курбаса з його особистим розумінням нової художньо-творчої особистості.

Кожна майстерня Мистецького об'єднання «Березіль» була не тільки окремим творчим осередком, а й виховною ланкою. Її діяльність була спочатку спрямована на роботу всередині самого колективу для виховання складу студійців, а потім завдяки поставленим виставам мала підвищувати культурний і моральний рівень глядача та сприяти вже його перетворенню. З метою максимального поширення своїх принципів реформування духовного світу людини та конструктивної зміни суспільства Курбас планував засіяти майстернями всю Україну. Хоча обставини дозволили відкрити повноцінні осередки МОБ тільки в Києві, Білій Церкві, Борисполі й Одесі. Створюючи всі ці структури, майстер, за свідченням видатного українського актора й громадського діяча Йосипа Гірняка, проявляв ще одну геніальну рису свого характеру – «хист охоплювання неохопного» [11, 119].

Реалізувавши певні етапи закритого студійного навчання та самовдосконалення, Лесь Курбас виніс творчі роботи своїх учнів назовні. Натовп навколо вуличних показів перших агітаційних вистав «Березоля» «Жовтень» і «Рур» або юрба театральної зали на новаторських «Газі» та «Джиммі Хіггінсі» були для видатного реформатора абстрактними величинами. Адже він як гуманіст завжди волів спілкуватися з конкретними особистостями, з яких складалася маса. Тому Курбас звертається до повномасштабних соціологічних і соціально-психологічних досліджень. Березільські анкетні опитування та спостереження за реакціями глядачів, що їх розгорнула Станція статистики та фіксації опитувань МОБ, стали для майстра, разом із його виставами, зверненням до людини [12]. Подальший розвиток суспільства, яке активно рухалося до сталінської автократії, поставив хрест на такій діяльності, адже в тоталітарній державі соціологічних досліджень не проводять.

Коли економічне й політичне становище радянської влади зміцнилося, вона вдалася до проведення більш активної театральної політики. Новостворювані державні театри й культурно-освітні установи висували як альтернативу головному подразнику більшовицької ідеологічної машини, її конкуренту в боротьбі за нову людину – Мистецькому об'єднанню «Березіль». Владі вдалося перехопити ініціативу завдяки економічним чинникам, тобто використанню матеріальних ресурсів на власні проєкти, а не на підтримку ініціатив МОБ і його розгалуженої структури. Колектив «Березоля» на той час уже вичерпав всі резерви людського ентузіазму й більше не міг функціонувати на одних засадах громадської самоорганізації. Тому Курбас перед початком сезону 1925–1926 років у відповідях на анкету журналу «Нове мистецтво» із сумом констатував: «Поспішний темп у будові театральних держколективів примусив нас зректися громадського обов'язку насаджувати наші майстерні по всій території України» [13, 2].

А ті творчо-організаційні утворення, які «Березолеві» вдалося виплекати за роки студійно-експериментального розвитку, спіткала сумна доля. Прийнявши 1926 року владну пропозицію, від якої неможливо було відмовитися (переїзд театру до столичного Харкова), Курбас був змушений залишити в Києві всі інші структурні підрозділи МОБ. Адже владу цікавив тільки репертуарний театр. І МОБ, ота загальна «Студія мистецтв», яка широким фронтом боролася за створення нової людини, перестав існувати. Його структури, віддані під опіку державних органів і профспілок, відразу були оптимізовані, а потім дуже швидко ліквідовані. І замість самоорганізованого розгалуженого МОБ залишився лише підконтрольний владі центральний державний театр республіки – «Березіль». Період соціального оптимізму закінчився.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що Лесь Курбас був тим, кого можна впевнено назвати Пророком, оскільки міг об'єднувати та вести людей не тільки як керівник, а і як духовний лідер, практика якого межує з релігійним актом. Він робив це силою своєї віри в здатність мистецтва й особливо театру змінити особистість і суспільство. Наслідуючи гуманістів, Курбас вірив, що в душі людини можлива перемога світла над темрявою, на що, власне, і була спрямована його реформа. Але тоді вона, за великим рахунком, виявилася нікому не потрібною: ні окремій людині, ні громадськості, ні владі. Для останньої перетворення людини за концепцією видатного реформатора виявилось вельми небезпечним, оскільки вело до появи самостійно мислячої, всесторонньо розвиненої художньо-творчої особистості, яка буде становити небезпеку для тоталітарного суспільства, що сформувалося в СРСР. Натомість виник страхітливий гомункулус – радянська людина з її невихованими смаками й інстинктами мітингового натовпу.

Література

1. Куліш М. Твори в двох томах. Т. 2. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1982. 877 с.
2. Лесь Курбас. Березіль. Із творчої спадщини / упорядк. і приміт. М. Лабінського ; передмова Ю. Бобошка. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1988. 518 с.
3. Соболев В. Григорій Сковорода і Лесь Курбас: у пошуках внутрішньої людини (до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса) // Донецький вісник Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Т.36. Донецьк : Український культурологічний центр, Східний видавничий дім, 2013. С. 7–26.
4. Сковорода Г. С. Байки харківські. Афоризми. Харків : Прапо», 1972. 128, [3] с.: іл.
5. Запорожец А. Мастер. *Лесь Курбас: статті і воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие* / сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк ; вступ. ст. Н. Б. Кузякиной. Москва : Искусство, 1987. С. 158–172.
6. Сердюк О. Курбас і традиції театру корифеїв. *Лесь Курбас. Спогади сучасників* / за ред. нар. артиста СРСР В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 78–87.
7. Регламент прав та обов'язків членів і кандидатів МОБу : рукопис / МТМК України, Фонд рукописів: архів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, од. зб. 9085 с.
8. Пункти дисциплінарних вимог до робітників театру «Березіль» : рукопис / МТМК України, Фонд рукописів: архів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, од. зб. 9758.
9. Протокол №16 засідання Режштабу від 25 березня 1925 р. : рукопис / МТМК України, Фонд рукописів: архів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, од. зб. 10336.
10. Єрмакова Н. Березільська культура. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
11. Гірняк Й. Споми́ни / упор. Б. Бойчук. *Й. Гірняк*. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 487 с.
12. Лягушенко А. Г. Изучение зрителя в художественном объединении «Березиль» и современное театроведение. Київ : Державна республіканська бібліотека УРСР ім. КПРС, 1987. 12 с.

13. Лягущенко А. Г. Проблемы взаимодействия сценического искусства и зрителя в театральном процессе Украины 1917–1933 гг. : автореферат дисс. ... канд. искусств. Київ : Академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 1992. 30 с.

14. Біжучий театральний сезон взагалі і перспективи сезону в даному театрі. Анкета журналу «Нове мистецтво». Лесь Курбас. Режисер театру «Березиль». *Нове мистецтво*. Харків, 1925. № 1.

Andrii Liagushchenko
(Ukraine)

DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND CREATIVE PERSONALITY AS A MODEL OF SOCIETY TRANSFORMATION IN THE ACTIVITIES OF LES KURBAS

Annotation. The article is devoted to the innovative activity of Les Kurbas, outstanding reformer of the national performing arts. The art is aimed at educating artistic and creative personality. The reformer tried to combine possibilities of different types of artistic creativity in the reform of the spiritual world of a man and society transformation. Theater as a patrimonial art form became unifying force here. Practical work on the education of an artistic and creative personality was carried out in the Berezil Art Association. Efforts of Les Kurbas and Soviet government to transform society after several years of alliance turned out to be diametrically opposed. The outstanding reformer saw the basis of the future society as a free, well-developed artistic personality, and the Bolshevik leaders programmed the Soviet man to blindly follow the ideological dogmas.

Keywords: Les Kurbas, artistic and creative personality, reform of the spiritual world of a man, society transformation, «Studio of Arts», Berezil Art Association (BAA), «Imaginative transformation of reality», education.

ВНЕСОК МИСТЕЦТВА ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В РОЗВИТОК СВІТОВОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ СПАДЩИНИ

УДК 7.071:7.03

Анотація. Проаналізовано творчий і теоретичний внесок представників українського художнього авангарду, таких як: О. Архипенко, О. Богомазов, М. Бойчук, Д. Бурлюк, К. Малевич, О. Екстер. Вказано вплив цих митців у розвиток західноєвропейської модерністської спадщини.

Ключові слова: авангард, академізм, Венеційська бієнале, дизайн, мистецька школа.

Український художній авангард дав світу плеяду видатних майстрів, котрі не лише вивели українське модерне мистецтво на рівень світового визнання, але й заклали підвалини для розвитку світового дизайну.



Карпенко Ольга Валер'янівна, магістр, аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи, старший викладач кафедри рисунка, живопису та скульптури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Унікальним представником українського авангарду є *Олександр Архипенко*, чий неповторний стиль поєднав досягнення кубізму з архаїчним мистецтвом, зокрема трипільської пластики. О. Архипенко навчався в Київському художньому училищі, потім у Сергія Світославського, а також у Московському училищі живопису, архітектури і скульптури. 1908 року переїхав до Парижа, де продовжив навчання в Паризькій мистецькій школі. З виставкою своїх робіт подорожував Італією, Швецією, Німеччиною, Францією. Викладав у власній школі мистецтв у Парижі, заснував власну школу мистецтв у Берліні. Брав участь у Венеційській бієнале 1920 року. Потім переїхав до Америки. 1924 року відкрив школу пластики в Нью-Йорку. Викладав у Чиказькій школі індустріальних мистецтв та університеті в Канзас-Сіті. Стиль Архипенка поєднав у собі кубізм, конструктивізм та абстракціонізм. Уперше він увів такі елементи до скульптури, як прозорість та увігнутість форм, отвори. Запровадив поліхромність і синтетичні рухомі конструкції. Як й Олександр Богомазов, писав у своїх теоретичних нотатках про творчі елементи, зокрема, зазначав, що не сприймає стереотипного повторення в мистецтві, що перетворюється на нецікаву технічність. І наголошував на тому, що в природі відбувається «спонтанне перегрупування творчих елементів, що створює нові аспекти» [1, 9]. Творчий процес митця О. Архипенко пояснював дією закону космічного динамізму, який за допомогою певних сполучень створює «абстракцію матерії або конкретику абстрактних сил» [1, 10]. Скульптор наголошував, що існує імітаційне мистецтво, шляхом якого він пройшов у минулому і яке «займається зовнішнім виглядом навколишнього середовища й відтворює те, що вже створене природою за допомогою матерії» [1, 16]. Олександр Богомазов у своєму трактаті «Живопис та елементи» писав щодо натуралістичного зображення: «І ті, хто стає на захист зображення дійсності "так, як вона є", роблять грубу помилку, бо бажають зупинити те, що не може зупинитися, бажають погасити священний вогонь, котрий, розпалившись у яскраве полум'я, хвилює незвичке око. Вони затягують мертву петлю, вони свідомо або несвідомо хочуть згубити живу квітку мистецтва» [3, 12].

Одним із джерел свого натхнення О. Архипенко вважав мистецтво середньовічної готики з його «викривленням постатей святих» [1, 11]. Це підштовхнуло видатного скульптора до принципу стилістичної деформації об'єкта. За спогадами митця, саме ця традиція готичного перетворення зазнала рішучої критики на Бієнале у Венеції 1920 року: «Моє наслідування традиції готичного перетворення викликало критику з боку католицького патріарха Венеції, який заборонив виставляти мої роботи на Бієнале у Венеції 1920 р., де в мене мала відбутися велика експозиція. Італійська газета "Телеграф де Ліворно" від 11 червня 1920 р. оголосила, що Кардинал заборонив вірянам дивитися мою виставку» [1, 12]. Видатний скульптор зазначав, що в багатьох цивілізованих закладах освіти вивчають, досліджують різноманітні художні течії і напрями, окрім Росії: «Лавина художніх відкриттів з їхнім духом сучасності впливає на стиль нинішньої промисловості, архітектури (включаючи синагоги й католицькі церкви) і вкорінюється в багатьох навчальних закладах і музеях в усіх цивілізованих країнах, за винятком сьогоднішньої Росії (яка зараз негативно впливає на китайське мистецтво), бо в ній теж заперечують будь-які "ізми" і визнають лише суто фотографічну точність у мистецтві, бо її легко зрозуміти робітникам і селянам» [1, 13].

Олександр Богомазов, виступаючи на Всеукраїнському з'їзді художників 1918 року, наголошував на необхідності реорганізації мистецьких шкіл в Україні. «Дух академізму панує в них, губить свідомість і молоді творчі сили, перетворює святе мистецтво на ремесло» [2, 77]. Митець зазначав, що виступає проти академізму як художнього методу, а не як напряму в мистецтві. Академічний метод у мистецтві створює порожню форму, шаблон і штучність. Мистецька ж школа, на думку О. Богомазова, повинна йти попереду, бути лабораторією, де постійно перевіряють винайдені цінності. Він зазначав, що викладання має поділятися на дві частини – творчу й технічну, а також те, що в мистецьких школах повинні вивчати різні напрями в мистецтві, а викладання має базуватися на вивченні історії розвитку живописних елементів та аналізі стилів [2, 84].

Михайло Бойчук наголошував на унікальності традицій українського мистецтва, застосування яких у сучасному мистецтві дає змогу розкрити творчий потенціал. «Треба пристосувати стиль, декорацію, зміст, вигляд до живої дійсності. Чому ми, українці, маємо найбільше, може, даних, щоби взяти на себе таке завдання? Тому що ми маємо невичерпні джерела зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах і т. д. А також у пісні, музиці, мелодіях, танцях, обрядах, казках, думках, у мові... Це є наші неоціненні скарби, у котрих є увесь синтез малярства національного, синтетично-українського! Треба тільки мати свідомість і вміння з цього матеріалу користатися» [4, 97].

Внесок **Казимира Малевича** у розвиток світового модернізму важко переоцінити. Він зробив крок у безпредметність, остаточно розірвавши зв'язок з натуралістичним мистецтвом. Художник-новатор і ґрунтовний дослідник, теоретик нового мистецтва, геніальний педагог – ось головні сфери, де блискуче проявив себе митець. Потужним джерелом його творчості було мистецтво українського села, яке закарбувалося у свідомості юного мистця: «Село, як я вже казав, займалося мистецтвом (цього слова я тоді ще не знав). Словом, воно робило такі речі, які мені дуже подобалися. У цих речах і крилася таємниця моїх симпатій до селян. Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи і допомагав їм вимашувати глиною долівку хати й робити візерунки на печках. Селянки чудово зображали півнів, коників і квіти. Усі фарби виготовляли на місці із різних глин і синьки. Я пробував перенести цю культуру на груби в себе вдома, та не виходило... Я в усьому наслідував життя селян» [7, 23]. Згодом, як на білому тлі українських печей і стін, постануть супрематичні композиції на білому та кольоровому тлі та білі супрематичні композиції на білому тлі, які відносять нас до традицій української народної вишивки білим по білому.

Казимир Малевич у Петрограді бере участь у конференції, на якій ухвалюють рішення створити Музей художньої культури (МХК), у якому буде представлене лише сучасне мистецтво. Керує майстернею живопису в Москві у Вільних художніх майстернях, а також текстильною майстернею. Працює у Вітебську в Народній художній школі, яку очолював М. Шагал. 1921 року їде до Петрограда, де читає лекції в Петроградському музеї художньої культури. Того самого року на виставці в Берліні були представлені твори К. Малевича – кубістична і чотири супрематичні твори. Американська художниця Кетрін Драєр купує кубістичний

твір «Точильник» для свого музею сучасного мистецтва «Société Anonyme». 1923 року К. Малевич став директором Музею художньої культури, а 1924-го створив Інститут художньої культури (Інхук), який отримав статус державного (1925). 1926 року був знятий з посади директора Дінхука (Гінхука), і того самого року установу ліквідували. 1927 року К. Малевич їде до Варшави з виставкою. Потім – до Берліна. Відвідує «Баухауз» у Дессау, де знайомиться з Вальтером Гропіусом і Ласло Мохолі-Нагі. У виданні «Баухаузу» публікують теорію К. Малевича про супрематизм і додатковий елемент у мистецтві. За сприяння прогресивних берлінських архітекторів «Der Ring» К. Малевич виставив свої твори на виставці «Grosse Berliner Kunstausstellung». З 1928 по 1930 рік у харківському часописі «Нова генерація» публікує 12 статей українською мовою про новітні напрями в мистецтві [5, 20–22]. З 1929 року два тижні на місяць приїздить до Київського художнього інституту, де читає лекції, котрі користуються шаленою популярністю в студентів. З 1932 року К. Малевич керує експериментальною лабораторією в Державному російському музеї. 1935 року Альфред Г. Барр (молодший), директор Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку, відбирає деякі твори з берлінської колекції Малевича для першої великої оглядової виставки кубізму й абстрактного мистецтва, що проходила в Нью-Йорку 1936 року під назвою «Кубізм і абстрактне мистецтво» [5, 34].

Одна з найяскравіших постатей українського мистецтва першої третини ХХ століття – **Олександра Екстер**, котра надихнула багатьох українських художників на модерністські експерименти, була одною з організаторів перших авангардних виставок в Україні: разом з братами Бурлюками провела в Києві виставку «Ланка» («Звено», 1908); з Олександром Богомазовим організувала в Києві виставку «лівих» художників під назвою «Кільце» (1914). Вона навчалася в Київському художньому училищі, а також у паризькій академії Гранд-Шом'єр (1908, майстерня К. Дельваля). Була знайома з П. Пікассо й Г. Аполлінером. Завдяки О. Екстер українські мистці могли бачити новітні експерименти французьких кубістів і по-своєму їх інтерпретувати у власному мистецтві. Так, Давид і Володимир Бурлюки в маєтку Чернянка синтезували французький кубізм у своїх пленерних роботах з природою. Займалися проблемою форми і фактури.

Бенедикт Лівшиць згадував свою першу зустріч з **Давидом Бурлюком**, якого Олександра Екстер привела до нього, здійснивши тим самим давню мрію Лівшиця познайомитися з колом однодумців Олександри Олександрівни, які представляли «крайній лівий фланг у вже трирічній боротьбі проти академічного канону» [6, 28]. Б. Лівшиць зазначав, що помітив, як О. Екстер цінувала думку Давида Бурлюка щодо її робіт, хоча вона щорічно місяцями жила в Парижі, була «наскрізь француженкою», за словами Лівшиця. У спогадах Лівшиць вказує, що О. Екстер привезла братам Бурлюкам світліну з роботи П. Пікассо – портрета жінки в кубістичному стилі. Брати з величезним захопленням аналізували світліну, яка відкривала для них світ нових можливостей деформації – «канон зсунутої конструкції», як назве застосування подібного принципу Давид Бурлюк [6, 41].

У 1918–1919-х роках Олександра Екстер викладала у власній студії декоративного мистецтва в Києві, 1919–1920 – в Одесі, 1921–1922 – у ВХУТЕМАСі в Москві. Учнями Олександри Екстер були такі художники, як: В. Меллер,

О. Тишлер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, І. Рабинович, К. Редько, П. Челіщев. На запрошення Фернана Леже Олександра Екстер викладала в Академії сучасного мистецтва в Парижі. Мисткиня збагатила французький кубізм українською колористикою, поєднала новітні модерністичні експерименти з традиціями народного мистецтва. Була засновницею Київського кустарного товариства та сприяла відродженню народних промислів у селі Вербівка та Скопці, де О. Екстер за ескізами Г. Собачко-Шостак, Є. Прибильської та власними виготовляла предмети декоративного ужитку.

З 1924 року О. Екстер мешкала в Парижі, де викладала в Академії сучасного мистецтва Фернана Леже.

Такий короткий огляд творчого й теоретичного шляху найяскравіших представників українського художнього авангарду свідчить про неабияку зацікавленість західним світом доробком представників українського авангарду, навіть в умовах замкненості в межах тоталітарної системи Радянського Союзу. Боротьба з представниками «формалізму» на довгі роки поховала здобутки авангарду. Коли світ використовував досягнення авангардного мистецтва у сфері дизайну, у викладацькій системі, на вітчизняних теренах панував єдиний стиль соціалістичного реалізму. Лише зараз дуже повільно просуюються прогресивні ідеї щодо реорганізації мистецьких шкіл, аналізу стилів, вивчення різноманітних мистецьких напрямів, висловлені ще у 1918–1920-х роках найяскравішими представниками українського авангарду.

Література

1. Архипенко Олександр. Теоретичні нотатки. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 384 с.
2. Богомазов Олександр. На Всеукраїнському съезді художників. Київ, 1918. Основные задачи развития искусства живописи на Украине. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 384 с.
3. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 152 с.
4. Бойчук Михайло. Візантинізм. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 384 с.
5. Казимир Малевич. Художник и теоретик : альбом / тексты Е. Н. Петровой и др. Москва : Советский художник, 1990. 240 с.: ил.
6. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. Москва : Художественная литература, 1991. 190 с.
7. Малевич Казимир. Розділи з автобіографії художника. Дмитро Горбачов. «Він та я були українці» Малевич та Україна / упоряд.: С. Папета, О. Папета. Київ : Сім студія, 2006. 456 с.

Olga Karpenko
(Ukraine)

THE CONTRIBUTION OF THE UKRAINIAN AVANGARD ART OF THE FIRST THIRD XX CENTURY IN THE DEVELOPMENT OF THE WORLD MODERN HERITAGE

Annotation. The article analyzes the creative and theoretical contribution of representatives of the Ukrainian artistic avant-garde, such as O. Arkhipenko, O. Bogomazov, D. Burliuk, M. Boychuk, K. Malevich, O. Exter and examines the influence of these representatives in the development of Western European modernist heritage.

Keywords: *avant-garde, academicism, Venice Biennale, design, art school.*

ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ ЧЕРЕЗ ЗАНУРЕННЯ В ПОЛІКУЛЬТУРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР

УДК 374

***Анотація.** Викладено основні принципи організації навчально-виховної роботи в КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва "Барвінок"», описано специфіку роботи у творчих колективах, які працюють на базі Центру.*

***Ключові слова:** Комунальний заклад «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва "Барвінок"», позашкільня, хореографія, акробатика, музика, спів, барабани.*

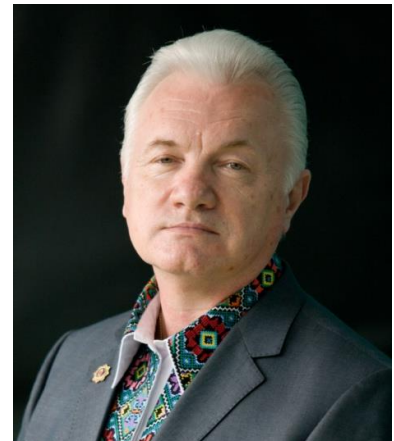
Позашкільна освіта на сьогодні є невід'ємною складовою системи освіти нашої країни. Головний ціннісний орієнтир у діяльності Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» – це естетичне виховання дитини, розвиток її потенціалу: інтелектуального, фізичного, творчого, соціального, морального, духовного й естетичного.

Естетичне виховання – це процес формування цілісного сприйняття і розуміння прекрасного в мистецтві та житті загалом. Завданням його є не тільки розширення художнього сприймання, списку прочитаних книг, почутих музичних творів, а й розвиток почуттів, духовний ріст особистості, регуляція і корекція її поведінки. Саме тому для педагогічного колективу й адміністрації Центру «Барвінок» головним завданням є виховання естетично-освічених і морально стійких людей, які тонко відчують прекрасне та прагнуть зробити світ кращим.

Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок» – це профільний позашкільний навчально-виховний заклад нового типу художньо-естетичного спрямування, який є осередком народної культури та центром виховання молодого покоління засобами українського національного мистецтва. Центр створено 1996 року на основі Народного ансамблю танцю «Барвінок», який розпочав свою діяльність 1984 року.

У результаті багаторічної роботи педагогічного колективу Центру «Барвінок», у процесі вирішення численних педагогічних, психологічних, організаційних і творчих питань ми прийшли до спільної думки щодо виховання юного покоління. Ми чітко розуміємо, що самореалізація є однією з найвищих потреб кожної людини. Особливо гостро цю потребу відчують діти, які лише починають осмислювати свою роль та місце в житті.

Із самого початку нашої роботи було закладено оригінальні ідеї розкриття талантів кожної дитини через занурення в цілісний полікультурний мистецький простір. Саме такий підхід дав можливість молодому педагогічному колективу розширити творчі й виконавські можливості дитячих ансамблів, які стали відомі не тільки в Україні, а й в усьому світу.



Бойко

Петро Адольфович,

*заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, директор і художній керівник КЗ «Вінницький міський центр художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва "Барвінок"»
(Вінниця, Україна)*

Постійно вдосконалюючись і працюючи над собою, ми створили такий творчий колектив, високий виконавський рівень якого ставить його на один щабель із кращими професійними танцювальними колективами.

Народний ансамбль танцю «Барвінок» був першим дитячим колективом в Україні, який вже за перший рік свого існування створив повноцінну українську програму і з нею об'їздив увесь світ. Основу репертуару ансамблю становлять українські народні танці, більшість з яких має свою сюжетну лінію, що передає невелику розповідь засобами хореографії.

На базі Центру «Барвінок» з метою підвищення рівня хореографічного навчання працює хореографічна школа «Барвінок». Головне її завдання – підготувати вихованців для участі в Народному художньому колективі – ансамблі танцю «Барвінок».

Навчання в хореографічній школі побудоване так, що, залишаючись гуртками, ми поєднуємо в одне гурткове заняття уроки з окремих дисциплін: класичний танець, історико-побутовий і бальний танець, народно-сценічний танець, а також предмет підготовки концертних номерів [1, 33–34].

Окрім хореографічної школи в Центрі працюють гуртки різних напрямів інших видів мистецтва. Це музичні, вокальні гуртки, гуртки сольного співу, акробатики, вишивки та декоративно-ужиткового мистецтва.

1989 року на основі ансамблю танцю «Барвінок» створена фольклорна група ансамблю танцю «Барвінок», яка відтворює на сцені перлини музичної спадщини, і студія ручної художньої вишивки «Барвінкові візерунки», які носять почесне звання «Народний художній колектив України». 2009 року був сформований оркестр ударних інструментів ансамблю танцю «Барвінок». Усі ці колективи є лауреатами різноманітних всеукраїнських фестивалів, а їхнє мистецтво знане в усьому світі [2, 1–9].

Фольклорна група ансамблю є незамінною складовою ансамблю «Барвінок» під час закордонних гастролей. І в якій би країні не був ансамбль, до репертуару обов'язково входять пісні чи інструментальна музика цієї країни. Юні «барвінчата» співають українською, російською, польською, сербською, англійською, грузинською, іспанською, японською та німецькою мовами, грають навіть китайську народну музику.

Досвід роботи фольклорної групи засвідчив, що спів у народній манері фізіологічно більш природний, ніж в академічній. Наряду з фольклорним у концертних виступах використовують класичний репертуар, що допомагає більш широко розкрити можливості українських народних інструментів. Твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, П. І. Чайковського – невід'ємна частина репертуару оркестру фольклорної групи.

На навчання до фольклорної групи приймають без прослуховування всіх охочих. Основу роботи групи становлять принципи, запозичені з досвіду народної музичної педагогіки, а саме:

- кожна дитина має природні музичні задатки, які можна розвинути;
- немає здібностей, які б не розвивалися в процесі виховання і навчання;
- музична здібність є результатом розвитку;
- важливі не природні здібності дитини, а шляхи їх розвитку.

Таке поняття, як «відсутність слуху» вважаємо взагалі недопустимим у роботі з дітьми, які не мають патології слухових центрів у фізіологічному розумінні. У нас заборонено вимовляти фрази «не має слуху», «не має голосу», «гудошник». Основною причиною відсутності чистоти інтонації є результат нескоординованої взаємодії голосових зв'язок і відповідних центрів головного мозку. Ми переконані, що кожному дитину можна навчити слухати, чути й відтворювати музичний звук. У жодному разі не можна допустити розвиток комплексу неповноцінності в дітей, які неправильно інтонують.

Навчальний процес, крім основної своєї функції, також розвиває здатність самостійно осмислювати навколишній світ. Але особистістю, носієм соціальної діяльності дитина стане тільки тоді, коли почне сама усвідомлено діяти. Одним з провідних елементів навчання є внесення імпровізаційного начала в процес занять музикою та співом, що дає змогу дитині практично використовувати набуті знання та навички.

Головний принцип навчання в музичних гуртках полягає в тому, що спочатку починаємо вчити дітей грати на інструментах і лише після того, як дитина освоює інструмент, навчаємо теорії. На початковому етапі навчання ми відмовилися від нот як графічного зображення звуку, навчаючи дітей грати «на слух», а також використовуємо принципи відносної сольмізації, формуючи відчуття ступеня та ладу. Унаслідок цього проблема, з якою стикаються майже всі музиканти-педагоги, а саме – підсвідоме небажання дитини вчити нотні знаки та нерозуміння суті графічного зображення звуку, у наших гуртках відсутня.

Відтворюючи «на слух» прості інтервали, награвши згодом цілі музичні фрази в різних тональностях, дитина починає відчувати інструмент, а головне – себе як музиканта-виконавця. Саме на цьому етапі учень психологічно готовий до свідомого виконання більш складних завдань, які перед ним поставить учитель. На цьому ж етапі ми починаємо вчити нотні знаки. Процес вивчення стає набагато простішим і займає дуже мало часу.

Результатом такої методики навчально-виховного процесу у фольклорній групі є той факт, що всі дівчата та хлопці співають. У когось це виходить одразу, а в когось – через 3–4 роки. Сьогодні хор ансамблю «Барвінок» – це 120 осіб, у репертуарі якого є такі твори, як «Рече та стогне Дніпр широкий», «Ой, у лузі червона калина», «We are the world» М. Джексона. Їх виконують хлопчики та дівчатка різного віку в 4–5 голосів. А хор хлопчиків ансамблю нараховує 40 чоловік і виконує твори в 3–4 голоси.

Крім цього, усі хлопці грають на 3–4 народних інструментах. Багато хто володіє всіма інструментами. Доступність і простота викладання дозволяє вихованцям фольклорної групи з легкістю освоювати й інші інструменти. Наприклад, одного разу в Японії відбулася зустріч з ансамблем народної музики. Японські музиканти та наші діти помінялися інструментами і через дуже невеличкий проміжок часу зіграли мелодію найвідомішої японської пісні «Сакура». Професіонали-музиканти грали на українських інструментах, а наші діти – на японських.

Основним видом українського мистецтва, який викладають у студії художньої ручної вишивки «Барвінкові візерунки», є ручна вишивка. Крім того, педагоги студії навчають й іншим видам народного мистецтва, таким як: витинанка, Петриківський розпис, бісероплетіння, квілінг, розпис по склу, ліпка й ін. За власним бажанням діти мають змогу вивчати й інші напрями декоративно-ужиткового мистецтва.

Унікальність всіх творчих колективів Центру «Барвінок» полягає в тому, що їх учасниками є танцюристи Народного ансамблю танцю «Барвінок». Фактично кожен барвінчанин, крім занять з хореографії, навчається ще й співати, вишивати або грати на одному чи кількох українських народних, естрадних або ударних музичних інструментах. Аналогів такого поєднання немає не тільки в Україні, але й у світі.

Оригінальні ідеї розкриття талантів кожної дитини через занурення в цілісний полікультурний мистецький простір були закладені із самого початку нашої роботи. Стрижнем мистецької освіти комплексу хореографічних дисциплін є обов'язкове для кожної дитини занурення в суміжні види мистецької творчості.

Найголовнішим своїм завданням вважаємо формування творчої та соціально-адаптованої особистості, здатної до культуротворення, розвиток її не тільки художньо-естетичної, а й життєвої компетентності, що важливо для майбутнього життя дитини.

На заняттях в ігровій формі ми пропонуємо учням розглянути різноманітні життєві ситуації, про які йдеться в танцях і піснях. Діти проєктують почуті історії на взаємостосунки між собою, з батьками й іншими людьми, що їх оточують. Проводячи аналогії історичних подій із сьогоденням і використовуючи зміст різних танцювальних та музичних творів, педагоги навчають дітей не лише розуміти й аналізувати вчинки людей, а й самим приймати зважені рішення в складних ситуаціях. При цьому твори мистецтва для дітей стають набагато зрозумілішими, сприймаються ними набагато краще, а також слугують матеріалом для їх розвитку й розуміння життя, що вирує навколо них.

На заняттях педагоги навчають дітей танцювати, співати, грати на народних інструментах, вишивати, ознайомлюють з історією того чи іншого танцю, пісні, вказують на їх значення для певного регіону України, акцентуючи при цьому на очевидному тісному зв'язку між хореографією та іншими видами мистецтва. Наприклад, на уроках вокалу діти, виконуючи пісню, можуть використовувати хореографічні елементи для візуалізації подій, про які йдеться в сюжеті. Багато навчальних і концертних танцювальних номерів містять у собі елементи вокалу. На уроках вишивки дівчата поєднують виготовлення виробів декоративно-ужиткового мистецтва із народним співом. На спільних уроках музики та вокалу члени музичних гуртків акомпанують вокалістам.

Показовим є те, що в процесі саме такого вивчення хореографії, музики, співу та вишивки в дітей і педагогів виникає неабияка зацікавленість у кінцевому результаті роботи, що сприяє значним творчим досягненням. Виникають нові форми різних видів мистецтва, як, наприклад, *оркестр ударних інструментів «Барвінок»*. За короткий строк він став відомим не тільки в Україні, а й далеко

за її межами. Буквально за декілька місяців після початку роботи ансамблю вже була створена шоу-програма, що поєднала ритми ударних інструментів, музику, вокал, елементи хореографії, пантоміму та багато іншого. Під час виконання номерів учасники оркестру грають на барабанах, танцюють разом з інструментами й один з одним.

2012 року був створений *вокально-інструментальний ансамбль «Барвінок»*. Новостворений колектив одразу після заснування продемонстрував різноманітні цікаві твори в сучасній обробці з використанням електричних музичних інструментів. У своїх виступах вокально-інструментальний ансамбль використовує різноманітні хореографічні елементи та трюки.

Яскравим прикладом взаємозв'язку між різними видами мистецтва в системі роботи Центру є створення спільними зусиллями всіх творчих колективів Центру «Барвінок» синтетичних, багатожанрових, великих композицій. Це великі тематичні блоки, у яких діти разом з педагогами через танець, музику, пісню порушують актуальні питання з історії українського народу і його сьогодення. Одним із прикладів є створення вокально-хореографічних композицій «Земля – наш спільний дім», «Україна. Передчуття весни». Це дійства, у яких наявні твори на різноманітну тематику, починаючи від духовної християнської молитви та закінчуючи популярними сучасними піснями. У композиції використовують танцювальні елементи в характері старослов'янського танцю, сучасну музику та хореографію, твори Й. С. Баха, А. Моцарта, сучасних композиторів і класиків, різноманітні технічні засоби та відеосупровід. І в яких країнах не виступав «Барвінок», його номери завжди цікаві та зрозумілі для глядача та викликають у публіки захоплення.

Це підтверджує багаторічна гастрольна діяльність творчих колективів «Барвінка», які за роки свого існування стали переможцями багатьох всеукраїнських і міжнародних фестивалів. Зокрема, 2001 року *Народний ансамбль танцю «Барвінок»* став переможцем Міжнародного конкурсу дитячих шоу-програм «Слов'янського базару у Вітебську-2001» і володарем спеціального призу «За високу майстерність виконання», що є найвищою нагородою цього престижного конкурсу дитячих творчих колективів. 2014 року ансамбль танцю «Барвінок» став абсолютним переможцем і володарем Гран-Прі IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського, участь у якому взяли більше 1200 танцювальних колективів з усієї України. Юним виконавцям гаряче аплодували в багатьох куточках України та далеко за її межами. Ансамбль побував на гастрольях у 30 країнах світу. Тільки в Японії «Барвінок» виступав з концертами шість разів. Перед досконалістю і неперевершеністю українського мистецтва, яке дарував «Барвінок», низько схиляли голови президенти та члени імператорських сімей.

Але всі ці досягнення не є самоціллю. Поєднання різних видів мистецтва суттєво впливає на процес самопізнання і самооцінки кожного учня. Вміючи танцювати, співати, грати, вишивати тощо, дитини більш упевнена у власних силах, відчуває власну повноцінність.

Завдяки участі в концертній діяльності вихованці ансамблю «Барвінок» мають чудову можливість пізнавати культуру світу та поширювати українське мистецтво. Українські танці й пісні залучають дітей до фольклорних дійств, що є доступною, цікавою формою навчання і водночас виховує любов до народу, рідного краю, повагу до культурних традицій, прагнення їх вшановувати й берегти. Така творча атмосфера в колективі та взаєморозуміння між дітьми, педагогами та батьками дає змогу виховати наших учнів творчими, відповідальними та компетентними людьми.

Література

1. Бойко П. А. Народно-сценічний танець у палітрі мистецтв: комплекс програм. Вінниця : ФОП Рогальська І.О., 2013. 232 с.
2. Народний ансамбль танцю «Барвінок» (Вінниця). *Wikipedia*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Народний_ансамбль_танцю_«Барвінок»_\(Вінниця\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Народний_ансамбль_танцю_«Барвінок»_(Вінниця)) (дата звернення: 31.03.2021).

Petro Boyko
(Ukraine)

FORMATION OF THE VITAL COMPETENCE OF AN INDIVIDUAL THROUGH IMMERSION IN A MULTICULTURAL ARTISTIC SPACE

Anotation. The article abouts the basic principles of organization of educational work in Vinnytsia City Center for Art and Choreographic Education of Children and Youth «Barvinok». It describes the specifics of work in creative groups working on the basis of the Center.

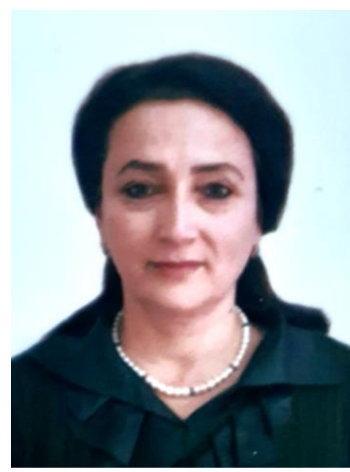
Key words: «Barvinok», out-of-school, choreography, acrobatics, music, singing, drums

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА В ЭПОХЕ ВРЕМЕНИ

УДК 7.071:[37.015.31:17.022.1

Аннотация. Исполкон веков в музыкальной практике была выработана исполнительская культура и создан своеобразный музыкальный инструментарий, конструкция, форма которого отражали закономерности музыкального мышления. Со временем исполнительские направления менялись, музыкальные инструменты совершенствовались. В настоящее время в музыкальной практике Узбекистана существуют два типа исполнительства на народных музыкальных инструментах: традиционное и академическое, которые развиваются параллельно, взаимовлияя и взаимообогащая друг друга.

Ключевые слова: традиционное исполнительство, академическое исполнительство, чанг, звукоизвлечение, письменная традиция, устная традиция.



Эргаешева
Гулчехра Туробовна,
доктор философии
(PhD) по искусствоведению Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент. Узбекистан)

Инструментальная музыка на протяжении веков усилиями многих поколений сформировалась как уникальное эстетическое явление, представляющее значительный интерес не только для науки, но и для современного музыкального творчества. Истоки музыкальной культуры, а также музыкальный инструментарий народов Центральной Азии уходит вглубь далекого прошлого, где были заложены основы традиций, сохранившиеся до настоящего времени. Наибольшее количество изображений музыкальных инструментов на памятниках материальной культуры, найденных при археологических раскопках в Афрасиабе, Пянджикенте, Варахши, Уструшаны и др., свидетельствуют о высоком уровне исполнительской культуры тех времен.

Являясь продуктом духовной и материальной культуры, исполнительство и музыкальные инструменты были важной составной частью обрядов, ритуалов и церемониалов. Особенности развития инструментального искусства получили в структуре дворцово-церемониальной практики. Именно здесь в полной мере представлены многие виды музыкального искусства, исполнительские традиции.

Как пишут исследователи национальной музыки, на памятниках материальной культуры изображение музыкантов приобретают светский характер. Музыканты становятся участниками пиров, парадных выездов правителей, тронных сцен [1, 8]. Представлены различные составы инструментальных ансамблей, что указывает не только на развитость ансамблевых традиций исполнительства, но и на важность роли музыки в общественной жизни народа на протяжении тысячелетий.

Применение музыкальных инструментов в различных сферах жизни (культувно-ритуальные, дворцово-церемониальные, городские и т.д.) оказали существенное воздействие не только на эволюцию музыкального инструментария, но и на образование различных его видов. В музыкальной практике была выработана исполнительская культура и создан своеобразный музыкальный инструментарий, конструкция, форма которого отражала закономерности музыкального мышления. Всё это доказывает, как пишет музыковед-исследователь Тамара Вызго, что на рубеже нашей эры в странах Среднего Востока уже существовал музыкальный профессионализм.

В процессе исторического развития исполнительское искусство постоянно обновлялось и обогащалось, внося новое дыхание. Рассматривая музыкальную культуру Узбекистана, надо отметить, что в настоящее время в музыкальной практике параллельно существуют два пласта профессиональной исполнительской культуры:

- *традиционное исполнительство;*
- *академическое исполнительство.*

Традиционная музыка узбекского народа в основе была монодийная (одноголосная), а музыкальный инструментарий был приспособлен только для исполнения традиционной музыки. Исполнительское искусство передавалось веками в изустной форме, т.е. из уст в уста от мастеров к ученику, основывалось на традиционной методике обучения «устоз-шогирд» (наставник – ученик).

В традиционной культуре музыкант-учитель являлся одновременно музыкантом-исполнителем, который обладал своим собственным (оригинальным) исполнительским направлением. Многие народные музыканты, не имея музыкального образования в специальных учебных заведениях, стали выдающимися профессиональными исполнителями традиционной музыки.

Несмотря на то, что в современном *традиционном исполнительстве*, существуют нотные записи классических произведений (макомов), по сей день процесс обучения опирается на устную традицию передачи навыков исполнения, стиля произведения, что обуславливает вариантность содержания, интонационные, ритмические, штриховые видоизменения, не поддающиеся нотной фиксации. Это манера игры включает в себя всю прелесть и своеобразие народного исполнительства, наблюдаемая как в вокальной, так и инструментальной музыке.

Как бы ни была богата и разнообразна музыкальная культура какого-либо народа, она во все времена успешно развивалась, впитывая творческие опыты передовых стран. Ведь сущность взаимосближения культур заключается не в стирании национальной специфики искусства, а во взаимном обогащении, в обмене творческим опытом [2, 23].

В 30-е годы в истории узбекской музыкальной культуры появляется композиторское творчество, которое было новшеством для национальной культуры. Композиторы Узбекистана в своих произведениях мастерски развивали народные мелодии, используя при этом богатейшие возможности композиторской техники. С освоением новой письменной нотации параллельно протекает процесс усовершенствования узбекского народного инструментария. Эта потребность была необходима для исполнения не только узбекской музыки, но и музыки новых жанров композиторского творчества.

Если до усовершенствования узбекских народных инструментов исполнители ограничивались исполнением национальных мелодий и музыки устной традиции, после исполнительский репертуар обогатился произведениями зарубежных классиков, оригинальными сочинениями композиторов Узбекистана и композиторов братских республик. Появление современного композиторского письменного творчества обусловило зарождение и развитие нового академического исполнительства.

В *академическом исполнительстве* письменной традиции исполнитель точно воспроизводит музыкальный текст, передавая замысел композитора. Развитие этого исполнительского направления повлекло за собой формирование различных ансамблей и оркестров, исполняющих не только узбекскую музыку, но и многоголосные произведения других народов. Во всех звеньях музыкального образования было введено профессиональное обучение на усовершенствованных народных инструментах, разработаны учебные пособия, методика преподавания на этих инструментах.

Если все эти новшества посмотреть на примере узбекского музыкального инструмента чанга (род цимбал), это выглядит так. *Чанг* – многострунный музыкальный инструмент, который состоит из плоского деревянного ящика трапецевидной формы. Звук воспроизводится с помощью бамбуковых палочек.

Струны настраиваются специальным металлическим ключом. По источнику звука этот инструмент струнный, по способу звукоизвлечения ударный, поэтому входит в группу струнно-ударных инструментов.

В прошлом чанг выглядел по размеру несколько громоздким (в пределах 90–120 см). Конструктивно был рассчитан на слабое натяжение тонких, одинакового диаметра металлических струн, которые издавали слабые по силе звуки. Диатонический звукоряд его настраивался в не темперированном строе, в зависимости от мелодического лада исполняемой пьесы. Играли на нём сидя, поставив инструмент на землю или на специальные приспособления.

В процессе усовершенствования узбекских народных инструментов, в конструкции чанга были внесены изменения. Звукоряд инструмента стал хроматическим, расширился диапазон, который стал простираться от «соль» малой октавы до «ми-фа» третьей октавы. Чтобы усилить звучание чанга были натянуты струны разного диаметра из высококачественной стали цилиндрического сечения. Были изготовлены три длинные ножки для инструмента, что дало возможность играть сидя на стуле. Для глушения струн был сконструирован педальный механизм. На основе усовершенствованного инструмента чанг было создано его семейство (чанг-пикколо, чанг-прима, чанг-тенор, чанг-бас).

Современный чанг приобрел красивый и своеобразный тембр, значительно расширились выразительные и исполнительские возможности. Сегодня он выступает как инструмент сольный и ансамблевый, но по определенным техническим особенностям этот инструмент аккомпонирует певцу только в составе инструментального ансамбля, отдельно (вне ансамбля) он не используется. Чанг с его богатыми тембровыми возможностями широко используется как в традиционном, так и в академическом исполнительстве, но манеры исполнения отличаются друг от друга.

Так как традиционное исполнительство основывается на исполнении классической музыки (макомов), тембровые окраски, мелизматические и штриховые приемы этого инструмента отличаются своей особенностью. Заимствовав ритмические штрихи у струнно-щипкового инструмента танбур и ударного инструмента ногора, музыканты с большим мастерством использовали их в чанговом исполнительстве, что привело к обогащению выразительных возможностей инструмента. В современной музыкальной практике они закрепились как исполнительские штрихи инструмента чанг: *хирранг* – исполнение триоля одной рукой; *пирранг* – вид тремоло; *ранг* – две слабые доли вибрируют в левой, третья сильная доля выделяется правой рукой и т.д.

С большим мастерством используются и другие технические возможности инструмента в достижении необходимой динамики и силы выразительности. Самый распространенный прием чангистов – это изменение фактуры или штрихов почти в каждом новом варианте основной попевок. Также на чанге можно использовать средства так называемой «скрытой полифонии». Осуществляется это посредством «создания» воображаемых «слуховых» органических пунктов путем использования скачков на широкие интервалы, в которых нижние звуки как бы продолжают звучать параллельно с верхними, воспроизводящими мелодию.

В отличие от традиционного, в академическом исполнительстве узбекские музыкальные инструменты помимо своих национальных штрихов были обогащены исполнительскими штрихами европейских музыкальных инструментов. Для игры на чанге характерны такие приемы, как тремоло, арпеджио, стаккато, пиццикато, последовательность различных интервалов и т.д. По техническим возможностям современный чанг не уступает скрипке, поэтому вся литература, написанная для скрипки, возможна для исполнения на этом инструменте.

В заключении надо отметить, что исполнительство на музыкальных инструментах шлифуется от поколения к поколению, из века в век и постоянно совершенствуется. Исполнительская культура и музыкальный инструментарий составляют единый комплекс, непрестанно развивающийся, обновляющийся под воздействием изменений в социальной и духовной жизни общества. Несмотря на то, что два исполнительских пласта возникли в различные исторические периоды, каждый из них имеет своё назначение, они направлены на благо развития национальной культуры.

Литература

1. Кароматов Ф., Вызго Т. История музыки в изображениях. Средняя Азия. Т. IX, 1984. 353 с.
2. Ливиев А. Исполнительская культура народных музыкальных инструментов в республике Узбекистан. Ташкент, 2010. 279 с.

Gulchekhra Ergasheva
(Tashkent, Uzbekistan)

PERFORMANCE CULTURE IN THE EPOCH OF TIME

***Annotation.** During many centuries the performing culture was worked out in musical practice, the original musical instruments have been created, construction and form of these instruments reflected there conformity of musical thinking's. After many centuries performing directions were changed and musical instruments have improved. Nowadays there are two types of performing of national musical instruments: traditional performing and academic performing, which are simultaneously interacting and enriching each other.*

***Keywords:** traditional performing, academic performing, chang, sound-creating, writing tradition, oral tradition.*

Секція 1

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

СУЧАСНА ПАРАДИГМА ВИКЛАДАННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

УДК 792.82(477)“195/199”

***Анотація.** Досліджено стан і тенденції розвитку сучасної хореографічної педагогіки на прикладі бальної хореографії. Розглянуто питання впровадження в сучасну педагогічну практику закладів вищої освіти мистецького спрямування новаторських методів викладання, вказано специфіку їх взаємозв'язку з традиційною системою мистецької освіти. Проаналізовано один з провідних європейських підходів хореографічної освіти – дидактично-демократичний – щодо особливостей його використання при викладанні бальної хореографії. Акцентовано, що інтегрування позитивних закордонних практик має відбуватися відповідно до національної специфіки розвитку хореографічної освіти. Вказано, що технологічні компоненти інноваційної педагогічної діяльності є важливим ресурсом удосконалення процесу навчання, формування провідних тенденцій викладання бальної хореографії та розвитку творчих інновацій.*

***Ключові слова:** бальна хореографія, освіта, педагогічні підходи, заклади вищої освіти, навчальні програми, цифрові технології.*

Посилення наукового інтересу до проблем вищої професійної школи бальної хореографії, зумовлене тенденцією глобалізації та міжкультурної інтеграції, визначило розуміння теоретиками й практиками хореографічної педагогіки необхідності трансформації професійної бальної хореографічної освіти, якісних змін у її змісті, структурі, організації та технологіях.

На думку сучасних українських дослідників, відповідно до змін у суспільстві, змінюються мета, стратегії та ціннісні орієнтації хореографічної освіти, що переорієнтовуються на підготовку хореографів нового покоління – професіоналів, які здатні креативно сублімувати мистецько-хореографічну, хореографічно-педагогічну, мистецько-управлінську, хореографічно-спортивну й інші види діяльності для вирішення життєвих завдань. Так, Д. Бідюк наголошує, що позиціонування мистецтва хореографії як універсального сприяє формуванню «інноваційного потенціалу особистості хореографа як творця і транслятора культурно-естетичних цінностей» [1, 1].



**Богданова
Марина Вікторівна,**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри хореографії Київського хореографічного коледжу (Київ, Україна),
timedancefit@gmail.com

Диференціація практики вітчизняного хореографічного навчання, з одного боку, сприяє формуванню високого рівня професійних компетенцій, а з іншого – відчутно обмежує реалізацію творчих можливостей здобувача. У сучасному художньому та культурному контексті методи викладання бальних танців у системі вищої освіти потребують перегляду. У цьому контексті перспективним є звернення до позитивних практик хореографічної освіти західноєвропейських країн (їх адаптації до національних реалій, інтегрування до системи вищої мистецької освіти України) і впровадження в процес викладання бального танцю інноваційних технологій (актуальним є використання сучасних цифрових технологій для візуальної подачі матеріалу).

Новаторським у викладанні бальної хореографії у закладах вищої освіти в перші десятиліття ХХІ століття є (зокрема, популярний у Великій Британії) **дидактично-демократичний підхід**, у якому посилено взаємозв'язок теоретичної основи з практикою та практичних досліджень з відповідною теорією. Термін *дидактичний* у цьому контексті визначає не стільки навчальний елемент («навчання шляхом демонстрації»), скільки розвиток навичок, що в поєднанні з практикою як основою навчання формують компетентність [2, 10]. Метою такого підходу є залучення здобувачів до хореографії, сприяння їх розумінню художніх і соціальних відносин танцівника та хореографа.

У контексті цього підходу передбачено, що:

- викладач, який усвідомлює концепції і принципи, притаманні навчальному процесу, спілкується зі студентом засобами теорії та практики;
- викладач застосовує особистий досвід хореографічних процесів у різних контекстах, демонструючи важливість розуміння та осмислення цих процесів, що передбачає знання теоретичної основи, методів навчання, підходів до соціальної взаємодії, властивих кожному підходу (оскільки для сучасної практики бальної хореографії характерне розмаїття танцювальних мов, способів структурування танцювального матеріалу та рівнів соціальної взаємодії, необхідних у студійній практиці);
- викладач заохочує здобувача розвивати передову практику бального танцю [4, 53].

Дидактично-демократичний підхід сформувався на основі синтезу історичних досліджень та особистого досвіду в конкретному контексті часу, місця та навколишнього середовища. Для танцівників-практиків у процесі навчання він слугує інструментом, що сприяє збалансованому, динамічному опануванню бального танцю у закладах вищої освіти. За допомогою такого підходу здобувачі ґрунтовно вивчають сучасну танцювальну культуру, що посприяє їх подальшому професійному росту.

На сучасному етапі поширенню бального танцю у світовому та вітчизняному соціокультурному просторі й удосконаленню процесу навчання бальної хореографії сприяють такі компоненти інноваційної педагогічної діяльності:

- підвищення креативності й ініціативності, розширення можливостей реалізації сучасних моделей, алгоритмів і технологій хореографічної педагогіки;
- оптимізація навчально-методичної роботи (удосконалення системно-комплексного підходу до організації та планування навчальної роботи, складання навчальних планів, програм, формування організаційно-методичного забезпечення,

проведення навчальних занять з бальної хореографії, застосування ефективних форм методичної роботи й ін.).

На думку дослідників, одними з найперспективніших *інноваційних технологій і методів*, що мають неабияку практичну цінність, є:

- міжособистісна взаємодія;
- керівництво з танцювальної техніки;
- навчання на основі досвіду;
- практична розвідка;
- аналітичне навчання;
- танцювальна координація;
- попередня фізична експертиза;
- візуальна матриця;
- танцювальна мультиплікація;
- техніки соматичного навчання [1, 12].

Зазначимо, що в українських мистецьких закладах вищої освіти сучасні мультимедійні технології в навчальному процесі використовують недостатньою мірою. Хоча в багатьох країнах світу вже активно застосовують засоби візуального навчання, цифрові мультимедіа як у процесі викладання хореографії, так і демонстрації виступів танцівників. Наприклад, А. Данія наголошує, що сучасні мультимедійні освітні середовища, що поєднують у собі зображення, звук, текст і графіку (з електронною підтримкою) із живими виступами, надають можливості для персоналізованого навчання, співробітництва, зворотного зв'язку та творчої взаємодії між середовищем і користувачем [5].

Цілісний підхід до навчання бальної хореографії, на відміну від традиційних методів навчання, має містити моторні та когнітивні параметри [3, 87]. Проте в цьому випадку інноваційні цифрові технології потрібно розглядати лише як інструменти для полегшення та покращення традиційного освітнього процесу, а не його заміни. Цифрові мультимедіа можуть функціонувати як засіб одночасної активації візуальної та вербальної системи отримання та обробки інформації, створюючи привабливе середовище навчання бальним танцям, що підходить для модуляцій і впровадження моторних схем, необхідних для виконання рухів. Такий підхід, на нашу думку, відкриває шлях до творчих інновацій.

Проблематика розробки та використання сучасних технологій у системі бальної хореографічної освіти визначається актуальним завданням підвищення якості професійної освіти. Водночас дослідники наголошують на доцільності використання для підвищення результативності бальної хореографічної освіти не лише новаторських педагогічних розробок і підходів, а й традиційної системи підготовки мистецьких кадрів [2, 3]. Відповідно до специфіки художньо-педагогічної традиції бальної хореографії як єдності мистецтва, навчання, виховання та творчого розвитку особистості, у мистецьких закладах вищої освіти реалізують *ідею ціннісно-естетичного наповнення навчального процесу* – використання принципів і методів ціннісно-орієнтованого підходу, що дозволяє максимально розкривати покликання до творчої праці.

Важливою тенденцією сучасної бальної хореографічної освіти, на нашу думку, є оптимізація навчального процесу шляхом концептуалізації, аналізу й інтегрування окремих елементів системи інших видів хореографії. Еволюція бального танцю у світовому масштабі засвідчує постійну боротьбу за переосмислення концепцій і засобів артистизму, відповідно студенти бальної хореографії повинні поглиблювати розуміння танцю як фундаментальної форми людського самовираження, запозичуючи в різноманітних формулах окремі елементи класичного та сучасного танцю, що є унікальним джерелом натхнення хореографів.

Бальні танці передбачають досконале володіння тілом, фізичну й технічну віртуозність, бездоганний контроль моторики, високу чуттєвість у передачі емоційного посилю публіці, що втілюється різноманітними способами, відповідно до методології тренувань, традиційних шкіл і власного бачення хореографа. Виразний рух народжується з глибинного розуміння танцівниками принципів хореографічного мистецтва та сприйняття танцювального спадку як багатомірної культурної спадщини.

Соціокультурні передумови ХХІ століття передбачають розробку нової парадигми дослідження та викладання бальної хореографії у сфері вищої освіти, заснованої на збалансованих навчальних програмах, спрямованих на покращення навичок, знань і компетенцій майбутніх фахівців, необхідних для кар'єрних перспектив у динамічному мистецькому середовищі.

Література

1. Бідюк Д. Є. Професійна підготовка хореографів в університетах Великої Британії : автореферат дис. ... канд. педаг. наук: 13.00.04 / Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України. Київ, 2020. 20 с.
2. Буланкіна М. К. Современные технологии совершенствования профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования : автореферат дисс. ... канд. педаг. наук: 13.00.08 / Федеральное бюджетное научное учреждение «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования». Москва, 2016. 24 с.
3. Birringer J. Digital performance: Dance and media technologies. *Performing Art Journal*. 2002. Vol. 24. № 1. P. 84–93.
4. Bruner J. Folk pedagogies., in: J. Leach & B. Moon (Eds) *Learners and pedagogy*. London, Paul Chapman, 1999. P. 4–21.
5. Butterworth J. Teaching choreography in higher education: a process continuum model. *Research in Dance Education*. 2004. Vol. 5. № 1. P. 45–67.
6. Dania A., Hatziharistos D., Koutsouba M., Tyrovola V. The use of technology in movement and dance education: Recent practices and future perspectives. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2011. Vol. 15. P. 3355–3336. URL: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.04.299> (дата звернення: 31.03.2021).

Marina Bogdanova
(Ukraine)

THE MODERN PARADIGM OF TEACHING BALL CHOREOGRAPHY IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Abstract. *The article examines the state and development trends of modern choreographic pedagogy using the example of ballroom choreography. The article considers the issues of introducing innovative approaches and teaching methods into modern pedagogical practice of higher educational institutions of art education, as well as the specifics of their relationship with the traditional system of art education. One of the leading European approaches to choreographic education (didactic-democratic approach) is analyzed in the context of the peculiarities of its use in the process of teaching ballroom choreography. It is emphasized that the integration of positive foreign practices should take place in accordance with the national specifics of the development of choreographic education. It was revealed that the technological components of innovative pedagogical activity are an important resource for improving the learning process, the formation of leading trends in teaching ballroom choreography and the development of creative innovations.*

Key words: *ballroom choreography, education, pedagogical approaches, higher educational institutions, educational programs, digital technologies.*

ДІАЛОГ КУЛЬТУР УКРАЇНИ ТА ГРЕЦІЇ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

УДК 008(477+495)

Анотація. Розкрито рівноправний діалог культур двох братніх народів України та Греції, творчу співпрацю греків та українців, які компактно проживають на території Приазов'я, їх традиції, звичаї, творчість.

Ключові слова: діалог культур, традиції та сучасність, мистецтво, співпраця, відродження, народний танок, музика, спів.

Кожна національна культура являє собою сукупність неповторних і незамінних цінностей, оскільки через них кожен народ заявляє про себе всьому світові.

На території сучасної України, завдяки її географічному розташуванню, проживають понад сто націй і народностей. Відтак склалась унікальна ситуація розмаїття культур у всіх їх різновидах: етнічному, мовному, релігійному. Учені характеризують українське суспільство як багатокультурне. Сьогодні з'являється можливість не лише вільного розвитку національних традицій і звичаїв, а й постійного їхнього зближення в культурному просторі України [6].

На пагорбах Приазов'я, серед каміння та піщанику, під пекучим сонцем, у будь-яку посуху росте чебрець – травою назвати його чи квіткою? Невеликий, тонкий, гнучкий, він чіпляється за землю, стелиться по ній, його запах чіпає людське серце [2, 5]. Чебрець став своєрідним символом культурного діалогу українського та грецького народів. 1778 року за наказом Катерина II греки були переселені з Криму на незаймані землі північного узбережжя азовського моря, де засновано місто Маріуполь і 20 сіл, котрим дали колишні кримські назви: Старий Крим, Сартана, Мангуш, Ялта, Урзуф та ін. [3]. Переселенці прийшли зі своїми національними звичаями, танцями, музикою, піснями та мовою.

Греки Мангуша розмовляли мовою «урум дили», тобто урумів, максимально наближеною до татарської, греки Урзуфа і Ялти спілкувалися практично на одній мові й називали її ніжно «румейку глоса», тобто мова румеїв, яка дуже близька до сучасної новогрецької [8]. Греки Приазов'я – третя за чисельністю етнічна група Донецької області та найбільша громада греків, що компактно проживає на території пострадянського простору [9]. Разом з ними до Приазов'я переселились українці, німці, а пізніше й росіяни.

Що ж є джерелом і носієм національної культури та діалогу? Передусім, родина. У ній традиції передаються з покоління в покоління, через розповідь батьків, бабусь і дідусів, через історичні світлини, які не дають культурній спадщині зникнути. **Традиційна культура греків України** відображає особливості їх історичного розвитку та слугує символом наступності поколінь, вікових зв'язків



Бойченко

Людмила Іванівна,

балетмейстер, художній керівник Зразкового театру танцю «Біла птаха»

КЗ «Центр культури та дозвілля Мангушської селищної ради»

(смт Мангуш Донецької обл., Україна)

еллінів з Елладаю, прабатьківщиною – Кримом і світовим еллінізмом. «Різдво Христове» (румейською – Христупаска, каланда), як і Новий рік (румейською – Чуноур'ю хронос), ознаменовувались виконанням грецьким населенням ритуальних пісень – коланд, які в Приазов'ї називають українським словом «колядки» [1, 178–179]. Традиційний Новий рік – «Ай-Василь», або «Каланда», у греків Приазов'я святкують у кожному селі та в кожній родині з 13 на 14 січня. Напередодні господині готують «халачича ки халача», пиріг «Ай-Василь» з копійкою і «шумуша» (інші назви: турта, кубете) – листковий пиріг з начинкою з м'яса й тертого гарбуза або рису й гарбуза [4].

Масниця неповторна й колоритна. У народі її називають ще святом Проводів зими та Зустрічі весни. Масницю повсюди чекали з великим нетерпінням. Це веселе, розгульне та воістину загальне свято. Весь тиждень веселився і старий, і малий, кваплячи прихід весни.

У кожного із семи днів масляного тижня є свій сенс і звичай:

- понеділок – «Зустріч»;
- вівторок – «Загравання»;
- середа – «Ласунка»;
- четвер – «Розгуляй»;
- п'ятниця – «Тещині вечірки»;
- субота – «Посиденьки зовиці».

Закінчувався тиждень Прощеною неділею.

Російську Масляну греки Приазов'я не дуже відзначали, бо знали, що цей тиждень у слов'ян був дуже ситним, багатим на страви та називали його «Вутры вдьмадъа» (Масляний тиждень) [1, 187–188]. Продовжувало весняний цикл свято Паски, яке займало дуже важливе місце в житті народу. Паскою (грецькою *мега т паска*) називали й саме свято (татарськ. бюлюк – байрам), і куліч з тіста, і пасху із сиру. Був дуже цікавий момент, коли впродовж Великого посту молодь Приазов'я затівала гру в м'яч, яку потім змінювали катанням на гойдалках – це була обов'язкова розвага в пасхальні дні по всій Греції та на Кіпрі [1, 191–194]. Весняні й літні традиційні свята приазовських греків теж дуже схожі між собою: на святу Трійцю будинки та подвір'я прикрашали запашною свіжою зеленню, а на Івана Купала обов'язково купалися в річці чи в морі, а потім стрибали через вогнище. Свято Івана Купала «Ай-Ян» («Айин») було дуже популярним у греків-урумів [1, 196–199]. Престольне свято – Панаір – значило: свято, бенкет, народне гуляння, ярмарок. У грецьких селах назва свята Панаір звучить по-різному: *панаер*, *пангорис*, *панъюр* [1, 201].

Уже більше 40 років живу та працюю у сфері культури в Мангуші. Отже, весь цей час я спостерігала, як готувались до свята Панаір: байдужих не було, його всі чекали з нетерпінням. Готували різні страви та вбирали подвір'я, бо цього дня могли завітати гості. Раніше, зазвичай, свято в Мангуші відбувалося на День Святого Федора – 20 червня; в Урзуфі – на Іллю, 2 серпня, у Ялті – на Дмитра, 7 листопада. На Панаір жертвували хто овець, хто теличку. Небагаті люди приносили зазвичай випічку. Центральною подією Панаіру були змагання борців – Куреш – найбільш шанований звичай і сьогодні. Але, скільки пам'ятаю, останні років 20 Панаір у Мангуші традиційно відбувається на травневі свята – 1–2 травня.

Значний вклад у відродження та розвиток грецької культури, національного руху, його визнання і підтримку в Україні та Греції внесла **Олександра Іванівна Проценко-Пічаджі** – український педагог, громадський діяч, заслужений працівник культури України, голова Федерації грецьких товариств України [7].

Визначною подією в культурному житті греків Приазов'я Донецької області стали **фестивалі грецької культури** «Мега Йорти» (Веселе свято). Започаткував 1988 року грецький поет і композитор Донат Патрича з Приазовського села Малоянісоль [2, 5]. Популярний в Україні та за її межами пісенний фестиваль імені Т. Каці, який 2020 року відсвяткував свій десятий ювілей, пройшов у режимі онлайн і який транслювали не тільки в Україні, але й у Греції, Америці, Німеччині та ще в багатьох країнах світу. Сьогодні ці фестивалі об'єднують всі національні спільноти України, Греції та інших країн і мають статус міжнародних. Свято «Мега Йорти» починається традиційно зі святкової ходи (останнє свято відбулося в м. Волноваха), де кожне грецьке товариство є частиною різнобарвної театралізованої колони, а потім на великій сцені відбувається виступ кращих танцювальних і вокальних колективів України.

Приазовські греки живуть близько до лінії розмежування, подекуди тут чітко чути постріли, але навіть це їх не лякає. Вони збираються разом, щоб відчувати свою причетність до спільноти [5].

Значне місце в діалозі двох культур у Мангушському районі посідає районне **товариство греків** – голова Н. М. Тосхопаран, і селищні: Мангушське – голова С. І. Терстуях, Ялтинське – голова В. І. Чих та Урзуфське – голова В. І. Аврамов. До спілок входять не тільки греки, але й українці різних сфер діяльності. Разом вони вирішують питання збереження спадщини та розвитку грецької культури.

Цьому сприяють і **творчі колективи Мангушського району**. Як керівниця **Зразкового театру танцю «Біла птаха»** Мангушського будинку культури вже 18 років вивчаю народну танцювальну культуру греків і здійснюю постановку танців греків не тільки Приазов'я, але й Греції. Співпрацюю з хореографом з грецького острова Крит – Антосом Макрісом. Більша частина репертуару танцювальних колективів **Зразкового театру танцю «Едельвейс»** Урзуфського БК (керівники О. С. Зборовський і Т. В. Банцевич) – українські та грецькі танці. Свої перші кроки в національній творчості робить **Самодіяльний танцювальний колектив «Азовська перлина»** (керівник Г. Небиліченко) Ялтинського БК.

На Приазов'ї тісно переплелися українська та грецька народні **танцювальні культури**, що мають певні традиційні для цієї місцевості рухи та ритми, вияв почуттів та емоцій. Учасники творчих колективів, незалежно від національності, з однаковим натхненням витанцьовують українські «Гопак» і «Польку» та грецькі «Хайтарму» й «Хасапосервіко». Ці танці вийшли з народу і є його історичною спадщиною, тому жодне сучасне родинне чи календарне свято не обходиться без них. Дуже популярними в Приазов'ї є грецькі танці «Хайтармат» та «Сиртакі».

«Хайтарма» – танець, що символізує природні цикли й вічний рух. Чоловік у ході танцю тримає руки нарізно, а пальці стискає в кулак, робить стрімкі та завязаті рухи з невеликими підскоками. У танці він тримає корпус струнко. А жінка

танцює навпаки: гармонійно й граційно, з легкими рухами ніг і плечей, роблячи плавні обертальні рухи руками. При цьому в деяких джерелах вказано, що танець можуть виконувати тільки жінки чи окремо жінки від чоловіків. Його танцюють кримські татари на весіллях і святах. Дослідник А. В. Богород передбачає, що «Хайтарма» запозичена із суфійського танцю дервішів. За версією деяких дослідників [12], коріння танцю відносять до появи сефардів у Криму після їх вигнання з Піренейського півострова 1492 року. На півострові танець перейняли кримські цигани (урмачель). Зазначимо, що вперше «Хайтарма» згадана 1793 року. Крім того, танець у різних варіаціях використовують не лише кримські татари, але й кримчаки, караїми, уруми й греки Приазов'я. 1903 року композитор Олександр Спендіаров вперше виконав мелодію «Хайтарма». Матеріал для пісні він зібрав під час перебування в Карасубазарі. О. Спендіаров записав мелодію з нехарактерним для музики народів Криму розміром 3/8 замість ритму 7/8.

Улітку 1925 року відбулася археолого-етнографічна експедиція в Криму, у якій узяли участь Усеїн Боданинський, Осман Акчокракли й Асан Рефатов. У ході дослідження було записано 25 версій танцю. На основі зібраних матеріалів А. Рефатов у книзі «Пісні кримських татар» 1932 року зробив висновок, що «Хайтарма» є лише кримськотатарським танцем [10]. Але з огляду на популярність «Хайтарми» в Приазов'ї та Україні загалом і навіть за її межами можна зробити висновок: і греки-еллінці, і греко-татари, які були переселені з Криму та мешкають більше 240 років на Приазов'ї, вважають його своїм народним танцем.

Зі свого досвіду зазначу, що, коли Зразковий театр танцю «Біла птаха» виїжджав до Греції з концертами, глядач був у захваті як від українського «Гопакка» та «Козачка», так і від «Мангушської хайтарми», постановка якої відбулася завдяки розповіді мешканки смт Мангуш, моєї свекрухи, довгожительки Алли Василівни Джеломанової, 1931 року народження, чий предки є вихідцями з Криму. Вона розповідала, як її батьки та й вона сама танцювали «Хайтарму»: «Основні кроки, як жінка, я виконувала дуже легко, граційно: на півпальцях – легкий біг потрійним кроком, як його називали «шелестящим». Руки тримали перед собою розкритими, з трохи зібраними долонями».

Без «Хайтарми» не обходиться і зараз жодне свято. Музика танцю в кожному районі, навіть селі – різна, але залишається одне спільне – народна любов до нього як греків, так й українців. Яскравий, веселий, швидкий, летючий, цей танець із задоволенням виконують творчі колективи. Він має багато різних нагород усеукраїнського та міжнародного рівнів і має право на життя. Свою танцювальну культуру 2019 року до Зразкового театру танцю «Біла птаха» Мангушського РБК привіз хореограф з острова Крит Антос Макріс. Завдяки співробітництву з Федерацією грецьких товариств України та завідувачці відділу освіти ФГТ України О. М. Добрій відбувся чудовий танцювальний діалог з Антосом Макрісом. Він ознайомив мене й вихованців з базовими рухами грецьких народних танців «Хасапосервіко» та «Балос», на базі яких були створені постанови. Цей проєкт вдався, і ми сподіваємось на подальше співробітництво.

Продовжуючи розповідь про танцювальний і дружній діалог двох братніх народів, не можемо не згадати танець, який дуже люблять в Україні – «*Сиртакі*» (грец. *συρτάκι* – торкання). Це популярний наймолодший грецький танець, який не є народним: його спеціально створили 1964 року для художньої стрічки «Грек Зорба». Музику ж до танцю написав грецький композитор Мікес Теодоракіс. Саме тому іноді й сам танець, і музику до нього називають танець Зорби. Не будучи народним танцем, «Сиртакі», однак, є сумішшю окремих хореографічних рухів як швидких, так і повільних версій грецького народного танцю «Хасапіко». У його основі – три грецькі танці:

- 1) «Хасапіко» – давній танець греків-вояків;
- 2) «Хасапосервіко» – швидкий варіант «Хасапіко»;
- 3) «Сиртос» – істинний народний танець греків.

Сиртакі є демінутивом грецького слова *сиртос* – спільної назви групи народних танців острова Крит, повільних танців – «хитавиці», на відміну від (англ.) підихтос – швидких танців-стрибків. Після виходу стрічки «Грек Зорба» на екрани танець «Сиртакі» здобув шалену популярність, перетворившись на один із символів Греції [11]. Дуже люблять його і танцюють також на Приазов'ї як на сцені, так і на майданах сіл, міст та в родинному колі. Творчі колективи Мангушського району перебувають у постійному пошуку нового не тільки в народній хореографії, але й у народному співі.

Українською та грецькою мовами співає **Народний вокальний ансамбль пісні «Життєлюби»** Мангушського БК (керівник М. С. Халін), до складу якого входять жінки 60–75 років.

Популярний не тільки в Україні, але й у Греції **Народний ансамбль «Маджаротіс»** (переклад – «Урзуфчанка») Урзуфського будинку культури (керівник Л. І. Раїзова), створений ще 1994 року. До його репертуару входять ліричні та жартівливі українські й грецькі пісні.

У такому самому напрямі працює і **Народний вокальний ансамбль «Яліта»** (керівник О. Є. Дубовик) Ялтинського будинку культури, заснований 2007 року, а 2019 року при цьому ансамблі була створена **підготовча група «Гларос»**, яка співає пісні тільки на місцевому діалекті (румейською грецькою мовою на вірші місцевої письменниці та поетеси А. О. Сагірової – авторки книги «Деком Агапимен румеик глусия», «Мой любимый румейский язык»).

Завдяки тісному співробітництву з **відділом культури Федерації грецьких товариств України**, зокрема з талановитою людиною, завідувачкою відділу – Галиною Петрівною Косяковою, творчі колективи Мангушського району завжди беруть участь не тільки у фестивалях і конкурсах з грецької культури, але й у святах, пов'язаних з визначними датами історії грецького народу.

Компонентом фізичного простору міжкультурного діалогу в Мангушському районі є **Мангушська публічна бібліотека** (в.о. директора установи І. М. Сарбей), що наповнює віртуальний простір засобами масової інформації, має відділ історичних видань, які розповідають про історію культур, а саме греків, у їхній взаємодії з українцями щодо традицій і свят.

Отже, у процесі культурного діалогу в мистецтві, традиціях і святах ми вчимося поважати одне одного, підвищуємо рівень культури у форматі двох братніх народів, які мешкають на Приазов'ї, взаємозбагачуємось, шліфуємо спільну мову порозуміння та співіснування. Хіба це не діалог?

Література

1. Калоеров С. и др. От античности до наших дней : очерки истории и культуры греков Украины / Федерация греческих обществ Украины. Мариуполь, 2009. С. 178–179, 187–188, 191–194, 196–199, 201.
2. Донат Патрича. Наша судьба, заметки публициста, Донецк, 1992. С. 5.
3. Папаниколаки А. Греки Приазовья: разные языки – один народ, одна история. URL: <https://m.facebook.com/wub95/posts/1663773397014127>
4. Арабаджи С. С. Свято Ай-Василь як невід'ємна частина повсякденного життя греків Приазов'я. URL: <http://referatu.net.ua/newreferats/143/182092/?page=0> (дата звернення: 31.03.2021).
5. Діденко В. Національні спільноти Приазов'я. Греки України: хто вони? URL: <https://ukrainer.net/greky/> (дата звернення: 11.03.2021).
6. Петриченко О. Діалог культур. URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-dialog-kultur-181147.html> (дата звернення: 31.03.2021).
7. Проценко – Пичаджи Александра Ивановна. *Вікіпедія*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Проценко-Пичаджи,_Александра_Ивановна (дата звернення: 07.03.2021).
8. Мацука А. С. Мова, побут, звичаї грецького населення Мангущьського району. URL: <https://vseosvita.ua/library/mova-pobut-zvichai-greckogo-naselenna-mangusskogo-rajonu-1145.html> (дата звернення: 03.02.2021).
9. Греки Приазов'я. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Греки_Приазов'я (дата звернення: 31.03.2021).
10. Хайтарма (танець). *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Хайтарма_\(танець\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Хайтарма_(танець)) (дата звернення: 30.01.2021).
11. Сиртакі. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Сиртакі> (дата звернення: 31.03.2021).
12. Казаченко Б. Н., Бакши Н. Ю., Ачкинадзе А. Л. Музыкально-поэтическое наследие крымчаков. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-poeticheskoe-nasledie-krymchakov/viewer>

Ljudmila Boychenko
(Ukraine)

THE DIALOGUE OF CULTURES BETWEEN UKRAINE AND GREECE. TRADITIONS AND MODERN IDEAS

Annotation. The article tells about equal dialogue of cultures between two fraternal peoples, Ukraine and Greece, which are closely connected in the Azov region, about Greeks and Ukrainians' cultural relations, their customs, traditions and folk.

Keywords: the dialogue of cultures, traditions and modern ideas, the art, cultural relations, renaissance, the folk dance, music, songs.

ХУДОЖНІЙ ШАРМ КИТАЙСЬКОГО СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

УДК 793.322(510)

***Анотація.** Досліджено художні характеристики китайського сучасного танцю; вказано його особливості порівняно з китайським народним, китайським класичним і сучасними танцями. Проаналізовано історію розвитку сучасного танцю в Китаї та окреслено вплив міжнародних культурних обмінів з точки зору видовищності й змісту хореографічного мистецтва. Сподіваємось, що публікація збудить інтерес до китайської хореографічної культури.*

***Ключові слова:** китайський сучасний танець, художні характеристики, художня чарівність.*

Згідно із сучасними довідковими матеріалами, після 1950-х років у Китаї виник конкурс танцю «Lotus Award», на якому вперше було представлено сучасний танець. Його назвали «танцювальним танцем», і відрізняється він від інших видів танцю власною стилістикою. На китайській мистецькій сцені й танцювальних конкурсах танець поділяють на: китайський народний танець, китайський класичний танець, сучасний танець й інші види танцю. Китайський сучасний танець має свої унікальні художні характеристики.

***Художні характеристики китайського сучасного танцю.** Коли з'являється новий тип танцю, перше, на що потрібно звернути увагу, це його специфічні стильові характеристики, власну унікальну лексику й техніку виконання, що сприятливо впливає на глядача та спонукає його замислитись. Порівняємо китайський сучасний танець з іншими наявними видами танців у Китаї (китайським народним танцем, китайським класичним танцем, сучасним танцем), щоб побачити його унікальність.*

***Художні характеристики китайського народного танцю.** Народний танець «Пайпай» ставлять для вистав, конкурсів тощо. Це танець базується на різних аспектах місцевих народних танців Китаю. На його основі створюють хореографічні постановки з яскраво вираженим етнічним стилем. У будь-якому танці є свій стиль, так у: Хань, північно-східному Янко – «тихі та стійкі ноги»; Шаньдун Цзяочжоу Янко – «поворот, поворот і розтяжка»; аньхой Хуагуденг – «ковзання і зупинка»; Уйгурський танець «Квексан» – «злегка тремтить, поспішає» тощо, такі самі особливості мають тибетські та дайські танці. Усе це характеризує ритмічні особливості національних танців, доводить їх власний стиль і художній шарм. Стиль китайського народного танцю простий, щирий, з особливим китайським культурним темпераментом і властивою естетичною*



Ван Гуанхуй,
професор, науковий керівник докторантури з історії Китаю Педагогічного університету Хунань, завідувач кафедри хореографії Музичної академії при Педагогічному університеті Хунань, член Китайської асоціації хореографів, віцепрезидент Асоціації професійних досліджень танцю Асоціації освіти Хунань, керівник Молодіжної танцювальної трупи «Сяосян» (Чанша, Китай)

привабливістю, що показує життя, сповнене реальності, і духовний світ людей. «Бабуся провокує дівчину», «Жертовний барабан» є прикладами таких танців.

Художні характеристики китайського класичного танцю. Уперше китайський класичний танець був запропонований 1950 року після заснування «Сіньсін» у Новому Китаї. Він базується на традиційному китайському народному танці та поєднує в собі ознаки бойових мистецтв, опери, акробатики, балету, класики й ін. Художня естетика китайського класичного танцю сформована на основі традиційної китайської культури. Елементи танцю вишукані: вони ніби тануть, стрімкі, із завмиранням, динамічні та мають горизонтальне скручування, боковий підйом й інші елементи. Особливістю китайського класичного танцю є дослідження суті ритму дій рухів та опанування ним. Елегантність або тонкість, жорсткість чи м'якість виконання лексики притаманні класичним китайським танцям як у давнину, так і сьогодні. Прикладом таких видатних творів на художній сцені є «Душа теракотових воїнів», «Ху Сюаньву», «Наступаюча пісня», «Барабан золотої гори» й ін.

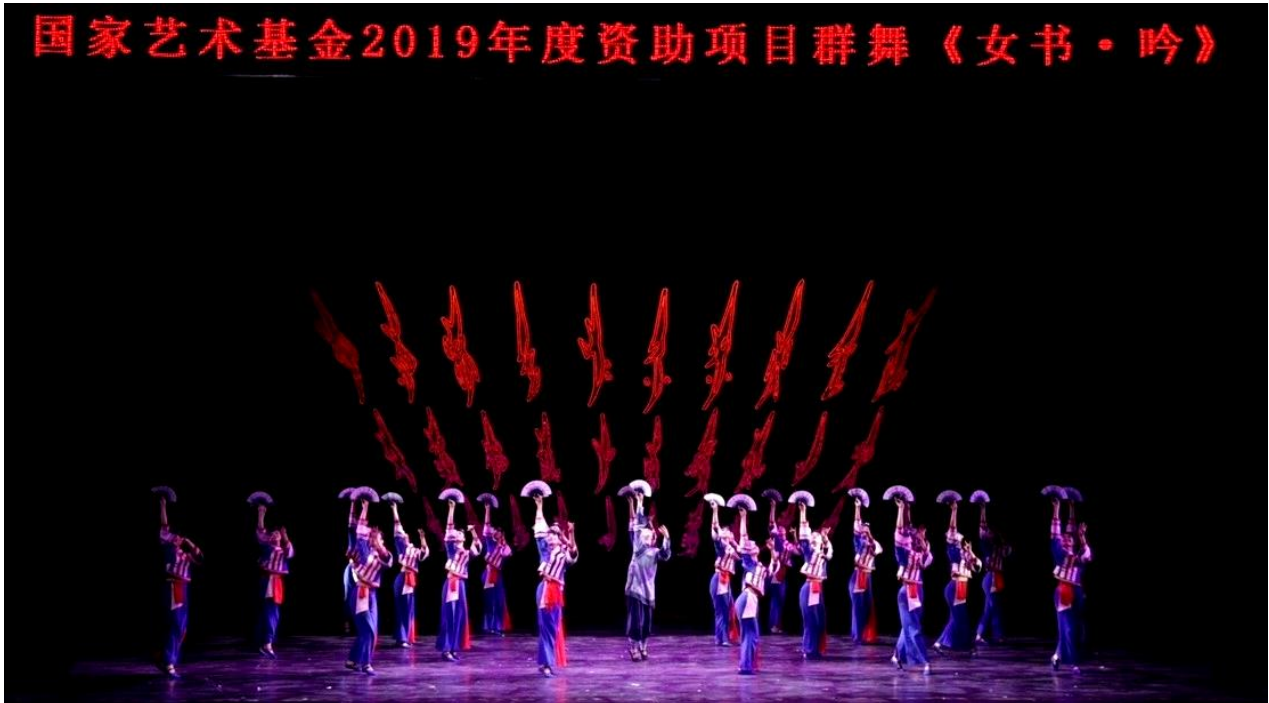
Художні характеристики сучасного танцю. Щодо сучасного китайського танцю розглянемо розвиток сучасного танцю в Китаї. Уперше його запропонував пан У Сяобан, який поставив партію нового китайського танцю «Голодний вогонь», що внесло «свіжу кров» до сучасного танцю Китаю. Цао Ченюань, відомий як «батько сучасного танцю» в Китаї, сказав: «Авторитет китайського танцю починається з нового "сучасного танцю" і відрізняється від традиційного сучасного танцю. "Сучасний танець" – веселий і легко зрозумілий. Здебільшого новий танець – це диявол, а "сучасний танець" – це янгол» [2]. Простий вислів, а має глибокий сенс. Сучасний китайський танець і сучасний танець не роздільні. З новою епохою, після заснування Китайської Народної Республіки, був створений сучасний танець із новим значенням. Деякі люди Китаю з високими ідеалами в мистецьких колах почали впроваджувати власний досвід для розуміння світу, себе та життя. Дослідником на шляху китайського сучасного танцю, його «новою силою» став Ван Мей з Пекінської академії танцю. Він показав власний стиль китайського сучасного танцю, утіливши його в роботі: «Можливо, я хочу полетіти», «Ми бачили берег річки», «Укійо-е поп-пісні» й ін.

Художні характеристики сучасного китайського танцю. Китайський народний, китайський класичний і китайський сучасний танці мають різну стилістику та манеру виконання. Він має власний ґрунт, пристосований до середовища традиційної культури. Наповнене емоційно, воно наближене до сучасного життя: епохи інтернету, військового та сімейного життя, університетського навчання тощо; і воно не може бути обмежене певним стилем танцю.

На сьогодні я – Ван Гуанхуй – професор, науковий керівник докторантури з історії Китаю Нормального університету Хунань, член Китайської асоціації танцюристів, віцепрезидент Асоціації професійних досліджень танцю Асоціації освіти Хунань, директор Асоціації дослідників культури Хунань, директор Асоціації танцюристів Хунань, заступник голови Асоціації танцюристів Чанша, експерт з оцінки проєкту нематеріальної культурної спадщини Хунань, «Триста проєктів» художників у провінції Хунань та ін. Нинішній директор танцювального

відділу музичної школи Університету Хунань, керівник Молодіжної танцювальної трупи «Сяосян».

Поставив хореографічну п'єсу «Жіноча книга» (світлина нижче). Танцювальна драма «Нушу» дає змогу побачити унікальний шарм персонажів в історії китайської жіночої цивілізації [2; 3].





Спектакль «Жіноча книга», постановник – Ван Гуанхуй

Дослідження специфіки китайських народних танців є важливим аспектом моєї роботи. За період викладання опублікував більше 30 наукових праць на різних рівнях; очолив вісім наукових досліджень і творчих проєктів на всіх рівнях, включаючи мистецький проєкт Національного фонду соціальних наук «Дослідження етнічного танцю», опублікував три монографії та підручник «Дослідження про китайський етнічний народний танець». Оригінальний танець «Ну Шу Ін» відібрано для 12-ї Національної виставки танцю та затверджено Національним фондом мистецтв 2019 року. Керував роботами студентів, що перемогли в понад 30 міжнародних і вітчизняних професійних конкурсах. Неодноразово нагороджений Управлінням державної ради з питань закордонних справ Китаю та Ганбаном, Асоціацією закордонних бірж та іншими підрозділами, відібраними для відвідування США, Росії, Південної Кореї, Малайзії, Сінгапуру, Індонезії, Філіппін, Лаосу й інших країн для читання лекцій у закладах мистецької освіти.

Література

1. Music College Of Hunan Normal University. URL: <https://yyxy.hunnu.edu.cn> (дата звернення: 02.03.2021).
2. Демонструючи красу і мудрість жінки: танцювальна драма «Ну шу» URL: http://news.changsha.cn/html/187/20181210/2336769_m.html (дата звернення: 28.01.2021).
3. Перша маленька танцювальна драма Хунана «Ну Шу» починається 25 числа. URL: <http://ent.voc.com.cn/mobile/article/201812/201812102049316721.html> (дата звернення: 2.03.2021).

ARTISTIC CHARM OF CHINESE CONTEMPORARY DANCE

Abstract. Based on the style positioning of Chinese modern dance, the article studies artistic characteristics and features of Chinese contemporary dance, comparing it with other existing dance styles, such as Chinese folk, classical and modern dances. In addition, the history of modern dance development in China is analyzed with characteristics of the influence of international cultural exchanges, in terms of abilities, vitality and depth, being outlined. We hope that this article will spark a discussion as well as practice in the world of dancers in space and time and contribute to the future development of Chinese contemporary dance.

Key words: Chinese modern dance, artistic characteristics, artistic charm.

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ В КОНТЕКСТІ ДИТЯЧОЇ СУБКУЛЬТУРИ

УДК 316.723-05.5/.6(477)

Анотація. Розкрито питання методики музичного виховання дітей дошкільного та шкільного віку в контексті сучасної дитячої субкультури. Вказано на естетичний аспект, важливий для формування молодого покоління. Наголошено, що початкові музичні заклади є першою професійною і серйозною ланкою у становленні юного митця. Саме вони визначають його внутрішній світ, склад мислення, шляхетність духу та відповідальне ставлення до обраного фаху, що в подальшому сприятиме становленню його як цілісної особистості в професії.

Ключові слова: дитина, музична педагогіка, фольклор, хор, вокал.

Картина світу сучасної дитини не лише досить яскрава, але й соціально мобільна: вона постійно зазнає змін. Сьогодні можна констатувати той факт, що таке явище, як дитяча субкультура є соціальним, тому важливо, щоб у процесі соціалізації дитини їй допомагали спеціальні інституції. Основне покликання цих установ – підготувати дитину до дорослого життя, а також сприяти її формуванню як цілісної, повноцінної творчої особистості в сучасному модернізованому суспільстві.

Більшість дослідників, які вивчають феномен дитячої субкультури, схиляються до думки, що вона характеризується наявністю в дитячому соціумі своїх особистих уявлень про світ з його ціннісними орієнтаціями. Сучасні діти володіють електронними засобами комунікації, а це зумовлює формування в них зовсім іншого механізму сприйняття світу, що характеризується передусім швидким і вже досить звичним для них засвоєнням, пошуком і сприйняттям візуальної інформації. У віртуальному світі діти, як і дорослі люди, можуть спілкуватися,



Демещенко
Віолета Валеріївна,
кандидат історичних наук, доцент, провідний спеціаліст
Інституту культурології Національної академії України
(Київ, Україна)

створювати групи за інтересами. Демонструючи моделі дорослої поведінки, вони вже є не лише споживачами інтернет-продукту, а і його замовниками. Кількість інтернет-ігор і гаджетів, якими може користуватися дитина з раннього віку, значно збільшилась в останній час. І все це нам яскраво демонструє мобільність сучасної дитячої субкультури. Проте це й звужує поле спілкування дітей у межах традиційної субкультури: діти рідше комунікують одне з одним в реальному житті. Крім того, це значно відволікає їхні творчі потенції, які вони могли б розвивати за допомогою художньої творчості.

Багато науковців досліджують *феномен дитячої культури* як особливе соціальне явище: Ф. Ар'єс, В. Абраменкова, П. Брюхнер, М. Каган, Є. Куруленко, І. Кон, М. Мід, М. Осоріна, Л. Обухова, С. Судзукі, Д. Фельдштейн та ін. Серед них такі українські вчені: С. Волков, Л. Варяниця, Т. Гаєвська, В. Демещенко, Я. Левчук, С. Садовенко, С. Шалапа й ін.

У сучасній Україні активно формуються нові дитячі спільноти, пов'язані з діяльністю як естетичних центрів, так і позашкільних мистецьких закладів освіти, дитячих музичних шкіл і дитячих шкіл мистецтв. Сьогодні перед музичною освітою постало серйозне питання, як якісно зберегти початкову ланку освіти й одночасно продовжити та примножити кращі традиції української вокальної музичної педагогіки. Основою естетичного виховання і першим кроком до серйозної музичної освіти є початкові музичні заклади. Саме вони повинні формувати молодого митця, його внутрішній світ, склад мислення, шляхетність духу та відповідальне ставлення до обраного фаху, що в подальшому сприятиме становленню його як цілісної особистості в професії.

У контексті роздумів про *дитячу субкультуру* та її складові наголосимо, що саме музика дає змогу дитині виявити свої здібності як творчої особистості. «Сучасний культурний ... простір демонструє, що важливою компонентою дитячої субкультури є діяльність, пов'язана з музичним виконавством. Музика – інструментальне виконавство, фольклор є першим досвідом спілкування дитини зі світом. Сьогодні музика тотально заповнює культурне середовище, у повсякденні домінуючи в радіосфері, телепрограмах, різних шоу, захоплюючи інтермедійні мережі, і тому посідає значне місце в дитячій і молодіжній культурі» [1, 11].

Музика надзвичайно багатогранно впливає на людську психологію. Про це було відомо ще зі стародавніх часів. У державах Стародавнього світу, як на Заході, так і на Сході, педагогічні системи виховання обов'язково передбачали навчання співу, танцю, музики.

У давні часи *спів* не розглядали з професійної точки зору. Йому не вчилися, співали спонтанно. Здебільшого він носив релігійний і ритуальний характер, хором співали в храмах під акомпанемент примітивних інструментів. Вважають, що спів є проявом людської сутності, який передає почуття, людські мрії, думки. Більш того, він поєднує в собі духовне й фізичне. Хоча зауважимо, що художній спів існував ще до нашої ери в Малій Азії та Єгипті, а також у Стародавній Греції.

Із часом співу почали навчати – і він перетворився на мистецтво, виникли перші школи. У Київській Русі також існувала висока співоча культура: співу навчали в школах і монастирях, за часів князя Володимира Святославовича (978–1015), існували навіть професійні співаки (пєвчіє) князі та княгині.

У формуванні особливостей української національної вокальної школи та школи церковного співу велику роль відіграла Києво-Печерська лавра, що була осередком духовності та культури на Русі. За правління Ярослава Мудрого (XI ст.) була впорядкована так звана «Степенная книга», де говорилося про те, що на Русі вміють співати ангелоподібно, на різні голоси та красиво (красно) [4].

Вокальне виконавство є художньо-творчим процесом. Кожен твір потребує від співака пошуку тих особливих виражальних засобів, які відповідатимуть емоційно-значущому змісту виконуваного твору. За часів СРСР російський академік Борис Теплов, знавець з музичної психології, зазначав, що музичною обдарованістю він називає те якісно-своєрідне поєднання здібностей, від яких залежить можливість успішного заняття музичною діяльністю. Також учений говорив про те, що музичне переживання повинно бути емоційним, але воно не має бути лише таким. Сприйняття музики відбувається через емоцію, але нею воно не закінчується. У музиці ми через емоцію пізнаємо світ. Музика є емоційним пізнанням [7, 24].

На сучасному етапі основним завданням початкових спеціалізованих мистецьких закладів освіти є процес **естетичного виховання**. Початкова ланка професійного навчання докорінно відрізняється від гурткової роботи. На початку музичного навчання для учня важливими є музична обдарованість, відчуття ритму, наявність інтелекту, вміння аналізувати почуте. Початкові навчальні музичні заклади – це стратегічно важлива ланка мистецької освіти.

У музичному вихованні дітей необхідно формувати в них **співацькі навички**, а саме: розвивати музичний слух, естетично виховувати, навчати правильно дихати при співі, запобігати захворюванням легень, вуха, горла, носа.

Спів – це виконавство під живий музичний інструмент. У новонародженого маляти й дитини дошкільного віку голосові зв'язки недорозвинені, це лише два маленькі слабкі м'язи. Тому потрібно дуже обережно учнів навчати співу, охороняти та плекати їхній голосовий апарат, правильно розвивати вокальні здібності, підбирати репертуар з урахуванням діапазону голосу.

Відомо, що характерними особливостями в будові та формуванні окремих органів голосового апарату дитини є диспропорція в розвитку окремих органів голосового апарату; нерівномірність і стрибкуватість у процесі розвитку; наявність періодів, коли розвиток протікає майже непомітно; неоднорідність закінчення росту різних органів голосового апарату. Стадії розвитку голосового апарату можна визначити як звичайну, інтенсивну або сповільнену. Вони в певні періоди життя дитини в різних її органах протікають неоднаково: зміна цих стадій відбувається неодноразово й може бути рівномірною (від інтенсивного зростання – до звичайного й уповільнення; від звичайного темпу – до уповільненого) і стрибкоподібною (інтенсивний ріст – сповільнений; ослаблений зростання – інтенсивний) [9, 94].

Особливе значення слід приділяти змінам голосу в період мутації (від лат. *mutatio* – переміна). Мутація – фізіологічне явище, пов'язане з бурхливим зростанням гортані і всього організму в період статевого дозрівання.

Перехід від дитячого голосу до дорослого пов'язаний з періодом мутації та навіть з національною приналежністю (фізіологічні особливості побудови людського тіла, темперамент) і кліматом. Фактично такий перехід відбувається від 10 до 17 років, а в народів Середньої Європи від 14 до 18 років. До мутації голосовий апарат у дівчат і хлопців практично однаковий. Початок функціонування статевих залоз у хлопчиків і меншою мірою в дівчат призводить до вираженого зростання гортані.

У дівчат ці зміни проходять плавно, а подекуди навіть не помітно, з поступовим ростом гортані, яка майже не змінює природної конфігурації. У хлопчиків, навпаки, гортань змінює свою конфігурацію, відбуваються зміни з голосовими м'язами: вони витягуються до 2–2,5 см, замість 1,5 см. Такий процес перебудови як у дівчат, так і в хлопчиків відбувається до статевого дозрівання.

У період мутації змінюється механізм голосоутворення: на зміну фальцету, що характеризується натягом і змиканням країв голосових складок і головним резонуванням, формується новий механізм голосоутворення, при якому фонація здійснюється всією масою голосових складок і долучається грудне звучання. За нашими спостереженнями та науковими дослідженнями в сучасних підлітків мутація починається дещо раніше, ніж століття тому, і залежить від кліматичних і географічних умов. У жителів південних районів зміни голосу настають раніше, ніж у народів північних країн: у хлопчиків – у 12–13 років, у дівчаток – у 10–11 років. Зміна голосу в юнаків триває від 6 місяців до 2 років, у дівчат мутація протікає від 6 тижнів до 3 місяців [9, 101].

Педагог-вокаліст повинен бути освіченою, багатогранною людиною, тому що від його майстерності та рівня його підготовки залежить виховання майбутнього музиканта. Твори, що вивчають і виконують учні, повинні в дітей пробуджувати бажання розвивати фантазію, за допомогою співу розкривати музичну драматургію художнього твору.

Педагог повинен підбирати репертуар різножанровий і бережливо ставитись до голосового апарату, який по-справжньому формується у 18–19 роках як у чоловічих, так і в жіночих голосів. Робота з дітьми в 11 років і з учнями 17 років буде зовсім різною. Тому для учнів молодших класів рекомендовано сім років навчання, а в старших – п'ять-шість.

Викладач повинен знати, що роботу з початківцями потрібно проводити в межах природного звучання голосу, використовувати спеціальні вправи, окремі вокальні фрази, доступні твори. Педагог має технічно пояснити учневі структуру вокального видобування, звернути увагу на вокальне дихання як основу співу.

Потрібно розвинути в учнів уміння слухати музику, здатність повторити на слух почуте з точним метроритмічним малюнком.

Головне – кожен урок має тривати кропітка робота над чистотою інтонації, яка залежить від правильної постави голосового апарату. Виконавську майстерність слід розвивати в учня із самого початку навчання без форсування розвитку

емоційної сфери. З учнем потрібно систематично працювати над технікою рухливості голосу різними вправами на *stakatto*, *legato*, *forte*, *piano* в межах діапазону. Матеріалом для цього можуть бути твори з нескладними пасажами, рулади або окремі фрази з вивченого твору.

Завдання педагога – систематично працювати над розвитком інтонації, кантилени, оволодінням співом, словом, чіткістю вимови.

Вихованцям необхідно прищепити любов до пісні, розвивати музичне мислення з перших кроків навчання – у цьому полягає завдання викладача. Прикладом може бути діяльність відомого українського композитора, піаніста, диригента й педагога, видатного представника української культури **Миколи Лисенка**, який багато років проводив концерти на користь початкової школи. Він організував недільні школи для сільських дітей, брав участь у підготовці «Словника української мови», зробив музичну обробку народних мелодій для збірки «Богогласник». Микола Лисенко радо приймав до свого хору учнівську молодь, прищеплюючи їй любов до української пісні через фольклор. Виховання дітей початківців на основі народної творчості було для митця основним у системі шкільної освіти. Прихильниками справи Лисенка були Леся Українка, Г. Квітка-Основ'яненко, які допомагали йому у вихованні молодого покоління. Саме тому в Київському українському клубі, засновником якого був Лисенко, систематично відбувалися концерти для дітей і педагогів, звучали родинні, обрядові, козацькі, історичні пісні. Це була справжня навчально-мистецька школа-майстерня для юні.

Фольклор, саме життя народу, митець проніс через віки. І сьогодні лагідно звучить мелодія дитячої пісні «Огірочки»: «Ой, вийтеся, огірочки, а в зелені куп'яночки». Вражає невибаглива пісня «Мак» своєю природною пластичністю дитячого хороводу й інші пісні, а саме: «Перепілка» «Галка», «Зайко», «Ой весно-весняночко», «Подоланочка», «Ходить сорока біля болота», «Вийди, Грицю, на вулицю» та багато інших. Поєднання композиторського таланту й педагогічної майстерності – характерна риса багатьох діячів української музичної культури XIX–XX століть. Це, наприклад, були: А. Вахнянін, С. Воробкевич, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, Д. Січинський, Я. Степовий, К. Стеценко, Ф. Колесса. Головне завдання, яке ставили перед собою педагоги, було виховати в дитини любов до української народної пісні через гру, танок, хоровод.

Так, **Філарет Колесса** подає методичні вказівки для формування в школярів початкових хорових навичок, ці поради актуальні й для сучасної школи. Особливу увагу він звертав на народні пісні для дітей. Ладова простота, наспівність, метроритмічна стійкість – усі ці ознаки характерні для пісень Ф. Колеси. Він уміло збуджував і розвивав у молодих душах любов до всього, що добре та прекрасне, до всього, що своє і рідне: рідний край, мова, історичні традиції, усвідомлення краси природи. «Музичний фольклор – це народна музично-поетична творчість, частина набутку народної спадщини минулого, власне музично-поетичний фольклор, найперше вокальна (пісенна), інструментальна, вокально-інструментальна і музично-танцювальна творчість народу, найважливіші принципи народної педагогіки» [10, 12].

Борис Грінченко продовжував традиції відомих українських письменників: Марка Вовчка, І. Манжури, С. Руданського, а саме традицію пересаджування на літературний ґрунт казкових сюжетів. Він видав збірники віршованих казок «З народного поля», «Книга казок віршом» [3, 242]. Дружина Грінченка після його смерті продовжила його справу. М. Грінченко є автором дитячих книжок «Загадки віршові», «Чередник і дівчина», також вона створила літературні казки «Казка про перлове намисто», «Розумний писар», «Як чоловік конем був» [3, 249].

У системі виховання дітей дошкільного віку фольклор є одним з ефективних засобів: він сприяє становленню духовного світу дитини, розвитку її здібностей і реалізації творчого потенціалу. Музично-естетичне виховання, засноване на використанні фольклорних здобутків, має універсальний характер, його можна ефективно використовувати в роботі з дітьми різного віку та ступеня розвитку. Вплив засобами дитячого музичного фольклору активізує увагу, пам'ять, мислення, мовлення, гармонізує особистість. Виховуючи дитину рідною мовою, національною культурою, ми вводимо її у світ народного життя, народної пісні, тим самим передаємо нащадкам, а отже, зберігаємо наші національні традиції, обряди, ритуали, міфи, легенди, у яких відображені моральні норми. Український народ накопичив велику кількість народних пісень (у різних усних джерелах ця цифра коливається від півмільйона зафіксованих до трьох мільйонів наявних у народі). Це той скарб, що є підґрунтям як для сімейного виховання, так і навчання в освітніх закладах [10, 13–14].

Дитячий фольклор – багатожанрова система, що складається з прозових, речитативних, пісенних та ігрових творів. До дитячого фольклору зараховують як творчість самих дітей, так і твори, що виконують для дітей дорослі. Такий поділ виникає з того, що ігрові та ритміко-інтонаційні можливості дітей залежать від їхнього віку. У перші роки (з народження і до трьох – трьох з половиною років) емоційний, моторний і розумовий розвиток дитини цілком залежить від дорослих, які виконують для неї колискові пісні та різні забавлянки (утішки). Переважна їх більшість – жіночий репертуар. Другу частину дитячого фольклору становлять твори, виконувані дітьми середнього й старшого віку. До них належать твори, що співають або ритмічно промовляють: ігрові пісні, дражнилки, лічилки, небилиці, заклички, жартівливі пісні, а також прозові приповідки, скоромовки, загадки, казки. Частина з них складена дорослими для дітей, але велика кількість – це творчість самих дітей. Багато дитячих ігор є наслідуванням вчинків, обрядів, процесів праці дорослих. У цьому є величезний практичний сенс: наслідуючи дорослих, дитина в такий спосіб оволодіває навичками, необхідними в житті, при звичаюється до сівби, жнив, догляду за худобою, роботи на подвір'ї та в домі. Мудрість народної педагогіки – у залученні дитини до повсякденної праці в ігровій формі [5, 16].

Окремий жанр серед дитячого фольклору становлять **колискові пісні**, що сягають своїм корінням у сиву давнину. Виконання колискових пісень відрізняється від «дорослого» мелосу. Особливість співу залежить від стану матері, її настрою чи роботи, яку вона могла зазвичай виконувати паралельно із заколисуванням (вишиванням, прядінням, в'язанням). Колисанковий зворот на зразок «а-а-а», «баю-баю-баю», люлі-люлі-люлі» є мелодичним розпівом, вокалізацією, що переростає в приспів, який імітує ритм погойдування. Повторюваність поспівок і коливальні рухи сприяють виконанню колисковими піснями їх головно-

го призначення – заспокоювати та присипляти немовля. Це інтимна розмова між матір'ю і дитиною, яка мусить бути тихою, павною, не порушувати гармонії, тихої музики сфер, це діалог із Всесвітом душі і серця [12, 56–57].

У процесі розвитку музичних здібностей дітей дошкільного віку слід передбачати певні педагогічні прийоми, що будуть спрямовані на розвиток ритміки, мовно-рухового компоненту, музично-естетичне сприйняття. Потрібно залучати різні форми музично-ігрового дитячого фольклору (хоровод, танець, музична гра, українська народна пісня, обряд). «Засвоєння дітьми виражальних дійових, асоціативних, традиційних рухів у єдиній системі суттєво впливає на виконавські (акторські) і музичні здібності дітей, вдосконалює координацію рухів, дозволяє досягти високої емоційної виразності у відтворенні характеру, образу, закладених у фольклорних пісенних, танцювальних, музично-ігрових зразках» [10, 90].

Починаючи з дошкільного віку, музичне виховання відіграє колосальну роль у формуванні дитини як цілісної творчої особистості. У процесі виховання дітей засобами вокалу викладач має розвивати в них емоційність, музичне мислення, тембр, силу звуку, відчуття музичного ритму та його відтворення, музичне сприйняття.

Український народ накопичив велику кількість народних пісень, що передавались із покоління в покоління, а сьогодні є мистецьким і культурним скарбом нації. Тому музичне виховання дітей засобами фольклору є актуальним і важливим як у дошкільному, так і шкільному віці. Воно має універсальний характер, а дитячий фольклор на сьогодні є багатожанровою системою, що складається з прозових, речитативних, пісенних та ігрових творів, які виконують діти середнього та старшого віку. До них належать твори, що співають або ритмічно промовляють: ігрові пісні, дражнилки, лічилки, небилиці, заклички, жартівливі пісні, а також прозові приповідки, скоромовки, загадки, казки. Велика кількість з них – це творчість самих дітей, зокрема дитячі ігри, що є наслідуванням вчинків, обрядів, процесів праці дорослих.

Виховання дітей у кращих національних традиціях, прищеплення їм любові до української музики, народної пісні, фольклору є важливою частиною національної системи педагогічного виховання, що має бути спрямована на формування світогляду молодого покоління.

Література

1. Волков С. М. Сучасні модули дитячої субкультури як чинник культурологічних процесів в Україні. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 7–20.
2. Гаєвська Т. І. Еволюція дитинства під впливом соціокультурних процесів. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 105–114.
3. Дослідники українського фольклору: невідоме та маловідоме : колективна монографія / за ред. М. К. Дмитренка. Київ : Видавець Микола Дмитренко, 2008. 384с.
4. Захарченко Г. Я. Вокально-виконавська майстерність: психофізичні аспекти розвитку співацького голосу. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 165–172.
5. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
6. Кон И. С. Ребенок и общество. Москва : Педагогика, 1988. 271 с.

7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Ленинград, 1946. 334 с.
8. Назаренко И. К. Искусство пения. Москва; Ленинград : Музгиз, 1948. 384 с.
9. Орлова О. С., Естрова П. А., Калмикова А. С. Особенности развития детского голоса. *Специальное образование*. 2013. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-detskogo-golosa-v-ontogeneze> (дата звернення: 20.07.2018).
10. Садовенко С. М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору. Київ : Шкільний світ, 2008. 128 с.
11. Franko I. Przycznek do etnografii ludu ruskiego na Wolyniu. Z materyalov zebranych przez P.Zofie Rokossowsk we wsi Jurkowszczy Ynie w pow.zwiahelskim, opracowa prof. Dr. J.Kopirnicki. (Osobne odbicie z tomu XI wiadomoesci komisji antropologicznej Akademii Umietnoseci.) Krakow 1887, str.99. *Kwartalnic histirychny*, 1888. T. II. S. 268–273.
12. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Violeta Demeschenko
(Ukraine)

MUSIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF CHILDREN'S SUBCULTURE

***Annotation.** this article is devoted to the issue of pedagogy of music education of preschool and school children in the context of modern children's subculture. The article considers the issues of music and aesthetic education which is important in the formation of the young generation. Primary music institutions are the first professional and serious link in the formation of a young artist. It is they who must shape his inner world, the composition of thinking, the nobility of spirit and a responsible attitude to the chosen profession, which in the future will allow him to form as a whole person in his profession.*

Keywords: child, music pedagogy, folklore, choir, vocals.

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАСЛУЖЕНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. ВІРСЬКОГО І ЙОГО ВПЛИВ НА ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

УДК 793.3.08.091

***Анотація.** Розкрито творчий шлях Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського від засновника колективу П. Вірського та М. Болотова до продовжувача традицій М. Вантуха. Окреслено сьогоднішнього ушавленого колективу, що є гордістю української нації та потужним стимулом для подальшого розвитку народної хореографії незалежної держави.*

***Ключові слова:** Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського, український народний танець, традиції та новаторство в хореографічному мистецтві.*



Корисько Наталія Михайлівна,
професор, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник культури України (Київ, Україна)

Швидкокрилим птахом летить над світом слава про прекрасне, яскраве, поетичне, життєрадісне мистецтво танцю України. Він зачаровує, захоплює кожного своєю самобутністю, жанровою різноманітністю, увібравши в себе красу рідної природи, мудрість народу, його гумор, оптимізм, героїзм і безмежну любов до людини, до рідної землі.

Народний танець – це чудовий світ, який завжди знаходить шлях до серця людини живописними малюнками, багатю духовністю, різнобарв'ям сюжетів. А уявити хореографічне мистецтво без ансамблю народного танцю взагалі неможливо.

Сьогоднішній розквіт українського народного танцю і його розвиток безпосереднього пов'язані з багатогранною творчою діяльністю колективу, який протягом багатьох років полонить серця глядачів високим професіоналізмом. Хто не зачаровувався мистецтвом уславленого Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, хто не милувався багатством тем, віртуозністю, самобутністю цього колективу! Адже в них – наші славні традиції, мудрість народу, його мужність і працьовитість, запальний гумор.

Ансамбль, який організували 1937 року **П. Вірський** і **М. Болотний**, швидко здобув популярність як у нашій країні, так і за кордоном. Спираючись на народні традиції, Павло Вірський створив більше п'яти концертних програм, до яких увійшли хореографічні композиції: «Ми з України», «Гопак», «Сестри», «Жовтнева легенда», «Ми пам'ятаємо!», «Запорожці»; танці: «Чумацькі радощі», «Повзунець», «Ой, під вишнею», «Подоланочка» й ін. Його полотна – це данина народу, утілення його мудрості, щедрості, духовного багатства. Хореограф зумів переосмислити «танець з народу» та повернути його в русло професійного мистецтва, збагативши сміливою новаторською думкою. Засвоївши найхарактерніше й типове в народних зразках, він створював свій варіант, якому надав національного характеру та своєрідного колориту.

Важливо, що традиції, які заклав Павло Вірський, продовжує і береже художній керівник, народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Г. Шевченка, професор, академік **Мирослав Михайлович Вантух**, який очолив колектив 1980 року. Головне у творчості майстра – спрямований творчий пошук, збереження та розвиток величних надбань Павла Вірського. Артисти ансамблю сьогодні (а це близько ста двадцяти осіб) – єдиний творчий колектив. Велику увагу балетмейстер приділяє створенню в ансамблі атмосфери взаєморозуміння і творчого єднання. Високодисципліновані артисти ансамблю демонструють професійну майстерність, яскраву образність, творчість і відданість справі мистецтва танцю. М. Вантух створив цікаві самобутні постановки, які м'яко вплелись у репертуар ансамблю, збагативши його. Це «Український танець з бубнами», «У мирі та злагоді», «Україно, моя Україно», «Літа молодії», «Карпати», «Гуцулка», «Циганський танець», «Козачок», «Волинська полька». Під керівництвом М. Вантуха із творчого доробку Павла Вірського поновлено більше десяти номерів програми.

За останні роки у творчому складі ансамблю відбулися значні зміни: до нього прийшли молоді, здібні виконавці, адже, як говорить Мирослав Михайлович: «Танець – це мистецтво молодих», тому велику увагу балетмейстер-педагог приділяє згуртованості творчих особистостей, роботі з молоддю і примноженню та збереженню творчих доробків засновника ансамблю Павла Вірського. При цьому митець залишається вірним українським народним традиціям, національній культурі.

1962 року при ансамблі Павло Вірський створив хореографічну студію, яка виховала багато талановитих виконавців, що поповнили основний склад колективу. Маючи значний педагогічний і творчий досвід, передбачаючи майбутнє, М. Вантух організував 1991 року дитячу хореографічну школу, де навчаються понад 250 обдарованих дітей. Сьогодні директор-художній керівник дитячої хореографічної школи народна артистка України **Валентина Вантух** об'єднала навколо себе видатних педагогів, які вмiло та дбайливо плекають юні таланти, залучаючи їх до традицій уславленого колективу. Учні школи стали переможцями престижних міжнародних фестивалів народної дитячої хореографії, брали участь у багатьох концертах як в Україні, так і за її межами, разом з ансамблем побували на гастролях у Німеччині, Данії, Іспанії, Франції, Португалії, Італії, Австрії, Люксембурзі та багатьох інших країнах світу.

Невід'ємною складовою кожного виступу ансамблю є чудові костюми, які створювали протягом багатьох років **видатні художники України**: Л. Віх, А. Домашнєва, Г. Нестеровська, Ф. Нірод, А. Петрицький, Л. Писаренко, Л. Хіміч, М. Цирікус, Т. Яблонська. І сьогодні костюм доповнює та розкриває хореографічний образ, ввібравши в себе всі кольори веселки.

Обробку народної музики та нову музику до танців разом із Павлом Вірським створювали **народні артисти України** Г. Завгородній, Я. Лапінський, Б. Яровинський, а довгі роки керував симфонічним оркестром ансамблю композитор, народний артист України **Ігор Іващенко**. З 2001 року в колективі працює здібний аранжувальник і композитор, народний артист України **Олександр Чеберко**. Під його керівництвом оркестр ансамблю зазвучав по-новому.

Стверджуючи своєю творчістю ідеї добра та гуманізму, розповідаючи мовою танцю про історію і сучасність українського народу, його прекрасні традиції, ансамбль вносить вагомий вклад у справу пізнання та зближення культури багатьох народів, збереження миру на землі, за що й був 1987 року нагороджений орденом Дружби народів. 1997 року колектив здобув високе звання національного. З почесною місією посланців України ансамбль побував більш ніж у 80 країнах світу, де завжди з честю і гордістю ніс національну культуру, збагачуючи цим світову культуру.

Ансамбль танцю сьогодні – це візитка нашої держави. Підкреслюючи високий художній і виконавський рівень колективу, іноземна преса у своїх оцінках ще раз підтвердила, що «Український ансамбль танцю найдинамічніший, найхвилюючий ансамбль народного танцю, який коли-небудь бачив світ» (англійський журнал «Дейлі телеграф», 1993). Бельгійська газета «Руж» закликала: «Якщо ви не знаєте Україну, то хутчій ідіть і обов'язково подивіться концерт ансамблю танцю України імені П. Вірського. О! Що то за країна, яка має такі таланти?!» Високу оцінку отримав ансамбль, виступаючи більш ніж 10 разів за останні роки у Франції. Відомий французький критик, мистецтвознавець Рене Сервін так оцінює виступи ансамблю: «Якщо існує спектакль, який треба обов'язково подивитися, то це Національний балет України, чудова трупа, у якій поєднані краса, віртуозність і радість життя». Автор статті наголошує: «Зал, стоячи, аплодував 150 артистам Національного балету України після скандування кожного

номера шаленими, захоплюючими оплесками. Ось перед нами великий, ідеальний народний спектакль, який можна побачити тільки раз на 10 або 20 років» (Газета «Ля Фігаро», березень 1993).

Сьогодні Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського гортає прекрасні сторінки свого буття, він у розквіті творчих сил, пошуків, у різнобарв'ї нових постановок. Цей колектив – об'єднання високопрофесійних однодумців, які є гордістю української нації, що дають потужний стимул для подальшого розвитку народної хореографії нашої держави.

Література

1. Вадясова Н., Чернець В., Шульгіна В. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вануха : наукове видання. Київ : НАКККіМ, 2012. 152 с.

2. Корисько Н. М. Видатні майстри хореографічного мистецтва : бібліографічний довідник. Київ : ДАКККіМ. 18 с.

Natalia Korysko
(Ukraine)

NATIONAL HONORED ACADEMIC ENSEMBLE OF DANCE OF UKRAINE NAMED AFTER P. VIRSKY AND ITS INFLUENCE ON THE FURTHER DEVELOPMENT OF NATIONAL CHOREOGRAPHY

Annotation. The article examines the creative path of the famous National Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine named after Pavel Virsky from the founder of the group P. Virsky and M. Bolotov to the successor of the traditions of M. Vantukh. The present of the dance ensemble of Ukraine, which is the pride of the Ukrainian nation and a powerful stimulus for the further development of folk choreography of an independent state, has been determined.

Keywords: Ukrainian folk dance, choreographic art, folk dance ensemble, traditions, innovation.

ВАСИЛЬ ЗАХАРОВИЧ БОНДАРЧУК: УКЛІН УЛЮБЛЕНОМУ ВЧИТЕЛЄВІ

УДК 7928.077.2(092)БондарчукВ.

Анотація. Публікація приурочена ювілею корифея хореографії Вінниччини, заслуженого працівника культури України Бондарчука Василя Захаровича – видатного хореографа, праця якого сприяла збереженню, розвитку та вдосконаленню аматорського мистецтва на Вінниччині. Зазначено досягнення народного аматорського ансамблю танцю «Ровесник» Вінницького технологічно-промислового фахового коледжу Вінницького національного аграрного університету під керівництвом умілого вчителя, незмінного художнього керівника В. Бондарчука.

Ключові слова: Василь Бондарчук, народний аматорський ансамбль танцю «Ровесник», хореографічне мистецтво Вінниччини, творчість художніх керівників хореографічних колективів нашого часу.



**Маркова Ольга
Василівна,**
провідний методист з хореографічного мистецтва Вінницького обласного центру народної творчості, магістр хореографії, член НХСУ (Вінниця, Україна)

Як швидко плине час, біжать роки міняються світоглядні позиції, але духовні цінності залишаються незмінними. Мистецтво як особливий вид духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси має особливий вплив на суспільну свідомість. Народний танець, зокрема, відображає історію, звичаї, традиції кожного народу. Кожен видатний митець народної хореографії є взірцем для наступників. Їхній життєвий шлях і творчість – це свого роду скарбниця, яку людство має цінувати, берегти та примножувати.



*Василь Захарович
Бондарчук*

Величезну роль у вихованні юні, у розвитку культури на Вінниччині відіграє заслужений працівник культури України, керівник народного ансамблю танцю «Ровесник» Вінницького технічно-промислового коледжу **Василь Захарович Бондарчук**. Відданий своїй роботі, відповідальний, невтомний, енергійний, з веселою вдачею балетмейстер-педагог цього річ відзначає свій ювілей – 75 років.

Досі згадую ту мить, коли мене, п'ятирічну, мама привела подивитись на концерт. Юнаки та дівчата легко й невимушено танцювали на сцені народні композиції. Вразив один танець, де дівчата впродовж композиції, помітно для глядача, ніби переодягаються в сукні різних кольорів: на початку – у зелені, у середній частині танцю – у сині, а в кінці – у плаття червоного кольору. Це було дивовижно. Публіка перешіптувалась: «Як вони це роблять?»

З величезним захопленням я спостерігала за цим феєричним дійством, і бажання опинитися на місці танцюристок оволоділо мною. Це виступав «Ровесник». З того моменту й донині я безмежно закохана в хореографічне мистецтво.

Василь Захарович приймав до свого колективу всіх охочих студентів технікуму. Деякі з них танцювали раніше в дитячих хореографічних колективах, а були й такі, що ніколи не займались танцями, і керівникові доводилось навчати їх, як кажуть, «з нуля». Важливу роль у підготовці дівочого складу «Ровесника» відіграла хореографічна студія, що діяла при ансамблі під керівництвом знаного на Вінниччині хореографа-педагога **Резнік Марії Матвіївни** (1926–2015). Її випускниць Василь Захарович ретельно відбирав, дивився на статуру, зріст й техніку виконання. 7 років навчання в студії, відбір – й ансамбль став для мене сім'єю, а Василь Захарович – другим батьком.

Народився Василь Бондарчук 15 серпня 1945 року в с. Верещаки Новосільського району Тернопільської області. Коли був ще маленьким хлопчиком, родина переїхала до районного центру Яланець Миколаївської області. Батьки працювали в колгоспі, сестри – на молокозаводі, малий Василько навчався в школі. Згодом вони переїхали у Вінницьку область на батьківщину мами в село Кинашів Тульчинського району. Потім купили будинок у селі Нестерварці. Там хлопчик закінчив сім класів школи. А коли Василько ходив до 8 класу, одна дівчина запросила його на танці в будинок культури. Знаходився він тоді у величезній церкві, у центрі села. Нині, приїжджаючи до рідних, він завжди заходить до тієї зараз уже церкви та згадує юні роки, коли тільки осягав ази хореографії. Так і розпочалась його кар'єра танцюриста.

1964 року В. З. Бондарчука вже запрошували очолити танцювальний колектив у Капустянському совкомбінаті, але освіти за спеціальністю він ще не мав, за плечима була лише школа. Тож згодом вступив до Київського училища культури. З першого курсу його забрали в армію до міста Моздок Чечено-Інгушетії. Служба була неважкою, ставлення – добрим. Талановитого хлопця відпускали відвідувати репетиції чеченського ансамблю при будинку культури. Йому дуже подобалось там, і він із задоволенням опанував нову техніку чеченських народних танців.



*В. З. Бондарчук
в армії в місті
Моздок,
Чечено-Інгушетія
(1965)*

Після служби в армії юний Василь довчався в училищі і по закінченню мав би за розподілом їхати в Узбекистан, але звідти не прислали документів. Звичайно, залишитись у рідному краї і викладати хореографію було б добре, але Тульчинське училище культури на той час не мало хореографічного відділення. А далі було так: завучу училища Романову Василю Яковичу запропонували посаду директора Вінницького обласного будинку (зараз центру) народної творчості, і він порадив молодому спеціалістові поїхати працювати у Вінницю на посаді методиста з хореографії. Робота була цікавою, передбачала тісну співпрацю з керівниками хореографічних колективів міста й області, організацію семінарів, фестивалів тощо.

На той час у Вінниці було декілька провідних колективів. Вражав своїми виступами на культурно-мистецьких заходах *народний ансамбль танцю «Дружба» Вінницького медичного університету*. Керівником його був видатний хореограф подільського краю *Румянець Володимир Іванович* (1926–1990). Управління культури і мистецтв Вінницької облдержадміністрації, Вінницький обласний центр народної творчості з 1996 року започаткували й регулярно проводять обласний конкурс хореографічного мистецтва імені В. Румянцева. До речі, 2014 року вже добре знаний ансамбль «Ровесник» під незмінним керівництвом Василя Бондарчука здобув найвищу нагороду на цьому конкурсі – Гран-прі. До слова, Василь Захарович є постійним членом журі цього конкурсу.

Ще одним, не менш знаним у Вінниці, на той час був *народний ансамбль танцю «Вінничанка»*. Керівник *Шустер Еммануїл Олександрович* запропонував молодому методистові працювати репетитором цього ансамблю. І протягом двох років Василь Захарович «відшліфовував» танцівників «Вінничанки».

Варто зазначити велику співпрацю Василя Захаровича із заслуженим працівником культури України *Лаптановим Іваном Федоровичем*, тодішнім керівником *народного ансамблю танцю «Юність» Вінницького політехнічного технікуму* (нині коледжу), не менш відомого в той час на Вінниччині. Міцна та вірна дружба супроводжує цих хореографів упродовж життя.

Робота методистом була Василеві Захаровичу до душі. Але завзятий, енергійний молодий методист (і студент Київського державного інституту культури), спостерігаючи за танцювальними ансамблями, слава про які поширилась усією Україною, спілкуючись з відомими хореографами, здобуваючи знання,

практику й досвід, прагнув створити власний колектив. Зазначу, що в нього навіть не було свого житла. Ночував, бувало, у робочому кабінеті в будинку народної творчості.

Згодом у Вінниці побудували м'ясо-молочний технікум, і там потрібно було організувати художню самодіяльність. Колега Василя Бондарчука – Марія Резнік, навчала хореографії дітей, які займались фігурним катанням. Вона бачила велику жагу юнака реалізувати себе й розповіла директорові технікуму про обдарованого фахівця. І мрія хлопця здійснилась: йому запропонували створити в технікумі хореографічний ансамбль. Отож з 1972 року і донині він – незмінний керівник одного з кращих ансамблів на Вінниччині. Керівництво технікуму пишається, що «Ровесник», завдяки професійному керівникові, знаний не лише в області й Україні, а й за кордоном.

Саме в технікумі, де почав працювати, Василь Бондарчук зустрів він свою половинку – добру надійну, Лідію Антонівну. Що цікаво, познайомились молоді в їдальні. Вона працювала там після закінчення Сімферопольського кондитерського училища. Як жартує Василь Захарович, годувала його танцюристів булочками. А після закінчення Одеської академії харчових технологій працювала завідувачем кондитерського цеху. У цьому знаменитому цеху замовляли й ми колись торти до свят, які готували під керівництвом Лідії Антонівни. Константату – це кулінарні шедеври. «Жінка йде на роботу, а я на танці», – завжди посміхаючись, жартує Василь Захарович і пишається талантом своєї вірної супутниці смачно готувати. Як справжній господар, любить наш ювіляр робити вдома все своїми руками, тому що добре вивчив столярну справу в школі. Столики, тумбочки і навіть двері та вікна в материнській хаті змайстрував сам. Дивлюся на щасливе подружжя Бондарчуків, де панують гармонія, любов та злагода, і думаю: які ж молодці! Вони є прикладом для кожного.



В. З. Бондарчук з родиною: дружина – Лідія Антонівна, сини – Сергій та Андрій, онук – Назарчик



В. З. Бондарчук отримує подарунок від вихованців. Вручає учениця Ольга Маркова (2020)

Василь Захарович та Лідія Антонівна мають двох синів: Сергія та Андрія. Вони пішли татовим шляхом і також обрали професію хореографа. Обоє з дитинства танцювали в «Барвінку». Старший Сергій після закінчення дев'яти класів вступив до студії Національного заслуженого академічного ансамблю Павла Вірського, потім близько 10 років працював у самому ансамблі, а далі по контракту

переїхав на роботу до Канарських островів. Там і залишився. Молодший син Андрій з 10 років навчався в Київському державному хореографічному училищі-інтернаті. З 1999 року працює в Національній опері імені Т. Г. Шевченка. Обидва сини, як і батьки, мають гарні сім'ї.

Не тільки сини обрали танець своєю професією, а й багато учнів Василя Захаровича. Кирилюк Олександр став артистом, а Демещук Андрій – заслуженим артистом України Національного заслуженого академічного ансамблю танцю імені Павла Вірського, Ольга Іващук, Анастасія Величко, Марія Гріненко – викладачі хореографії, Андрій Богданов та Віталій Рибак – нині артисти балету Академічного музично-драматичного театру імені М. Садовського.



*Зліва направо: О. Маркова, Т. Цвігун, П. Бойко, В. Бондарчук.
Вихованці НААТ «Ровесника»: Л. Ковальчук, О. Міщук, О. Курилюк, В. Огородник (2020)*

Минали роки. Ансамбль «Ровесник» поступово поповнювався новими хореографічними творами, ставав відомим у місті та області. Згодом, завдяки наполегливій праці керівника, здобув почесне звання «народного аматорського». А далі були нові злети [2]. За роки творчої діяльності колектив побував у різних країнах, а саме: Польща, Румунія, Болгарія, Сербія, Угорщина, Канарські острови, Іспанія, Швейцарія, де «Ровесник» прославляв нашу державу. Кожна гастрольна поїздка закарбувалась у пам'яті назавжди.

Найбільше запам'ятався Міжнародний фестиваль в Іспанії (м. Оренсо). Три дні ми їхали автобусом. Дружно співали пісні і проїжджали різні країни. Василь Захарович, як завжди, жартував. Напевне, завдяки своєму характеру, керівник знаходить підхід до кожного учасника, згуртовує ансамбль, і тому в колективі панує гарний настрій. Дорогою він, як тільки автобус зупинявся, вигукував: «Приходьте на концерт!», а ми сміялися, підхоплювали за ним, і вже на наступних зупинках весь автобус жартівливо повторював цю фразу. І так усюди, і завжди з ним весело. У колективі панує особлива тепла атмосфера. Оскільки «Ровесник» на фестивалі виборів Гран-прі, ми отримали можливість демонструвати

свої таланти на сценах Канарських островів. Летіли літаком над Атлантичним океаном. А проживали в кращому готелі на березі острова Тенеріфе. Виступи



*Вручення Василеві Бондарчуку
Почесної грамоти від УКіМ ВОДА
і подяки від голови НХСУ*

М. Вантуха. На фото зліва направо:

*Т. Цвігун – заслужений працівник
культури України, директор ВОЦНТ,
П. Бойко – народний артист України,
голова ВООНХСУ і В. Бондарчук –
заслужений працівник культури
України (2020)*

розпочинались щодня опівночі. Стільки хвилювань! Потрібно було за дві пісні переодягнутись на наступний номер. За кулісами костюми буквально злітали з нас, і через мить усі учасники вчасно виходили з посмішками на наступний танець. А як глядачі аплодували нам після фінального концертного номера... Виступали сльози від радісних емоцій. А які враження про побачений сплячий вулкан Тейде! І от ми повертались з Іспанії. Сьома година ранку, усі сонні. Василь Захарович будить нас і каже вийти з автобуса. Виходимо – аж дух перехопило... Над нами – Ейфелева вежа. Так вихованців «Ровесника» зустрів Париж.

Усе життя Василь Захарович присвятив себе хореографічному мистецтву і «Ровеснику». Взаємоповага та дружба – основні правила, що панують в ансамблі. Крім майстерності танцю, вчитель навчав цінувати, любити та поважати Батьківщину і головне – бути людьми. Кожен його вихованець, без сумні-

ву, із вдячністю згадує найкращі юні роки, проведені в ансамблі. Найприємніші моменти: глядачі, аплодують, а в керівника та «ровесників» на очах – сльози від щастя. Таке не забувається!

У репертуарі ансамблю «Ровесник» як українські народні танці, так і танці народів світу: молдавський білоруський, російський, корякський, циганський, «Привітальний», «Гопак», «Карпати», подільська полька «Варварка», «Чепуренька», «Дев'ятка», «Ніч яка місячна» й ін. [2].

Не злічити всіх нагород у Василя Захаровича та його колективу: грамоти, подяки та дипломи. 2009 року йому присвоїли почесне звання «Заслужений працівник культури України», 2011-го Василь Бондарчук нагороджений трудовою відзнакою «Знак пошани». 2015 року Асоціація культури та мистецтв України нагородила хореографа за вагомий особистий внесок у розвиток культури та мистецтва України орденом «Золотий хрест».

Хочеться низько вклонитись і від душі щиро подякувати за все дорогому вчителеві Бондарчуку Василеві Захаровичу. Побажати здоров'я та благополуччя в родині, творчої наснаги і довгих щасливих років життя!

Література

1. Ансамбль «Ровесник». URL: <https://tpk-vnau.org/ansambl-rovesnyk/> (дата звернення: 10.01.2021).
2. Технологічно-промисловий коледж. URL: <https://www.facebook.com/tpkthebest/posts/1890959794493051/> (дата звернення: 10.01.2021).
3. Секрет Г. Будьмо знайомі. 25.10.2015 : авторська програма. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CUUYft_slAk&feature=youtu.be (дата звернення: 08.01.21).

**VASILY ZAKHAROVICH BONDARCHUK:
WORSHIP TO YOUR FAVORITE TEACHER**

Annotation. Anniversary of the luminary of the choreography of Vinnytsia region, honored worker of culture of Ukraine Bondarchuk Vasily Zakharovich. A story about an outstanding choreographer whose work contributed to the preservation, development and improvement of choreographic art in Vinnitsa. Biography and career of Vasily Bondarchuk – permanent artistic director of the folk dance ensemble «Rovesnik» of the Vinnitsa Technological and Industrial Professional College of VNAU. Achievements of the «Rovesnik» dance ensemble under the guidance of a skilled teacher.

Keywords: Vasily Bondarchuk, folk dance ensemble «Rovesnik» preservation and development of choreographic art in Vinnytsia region.

ВЕСІЛЬНА МОДЕЛЬ СВІТОБУДОВИ ТА ЇЇ ФУНКЦІЇ

УДК 902 (161.2) (075.8)

Анотація. З давніх-давен одруження завжди було однією з важливих, урочистих і хвилюючих подій. Спливали століття, падали імперії, на зміну одним народам приходили інші, виникали нові держави й суспільні устрої, але завжди жарким полум'ям палахкотів потяг молодих людей до єднання в міцну сім'ю. Саме слово «весілля» в народній свідомості сприймається як радість, веселощі. Це урочистий момент не тільки в житті двох молодих люблячих сердець, а й двох родин, члени яких сформують нову сім'ю. У публікації розглянуто весільну модель світобудови та вказано її основні функції.

Ключові слова: весільна обрядовість, модель світобудови, функції моделі, комплекс ритуалів.

Сучасна весільна обрядовість є одним з видів дозвілля і, що особливо важливо, формою духовного спілкування народу. Через традиції, звичаї та обряди багатовіковий народний досвід передається молодшим поколінням. Саме сімейно-побутова обрядовість відіграє вагомую роль у процесі спадкоємності духовної культури [3, 20].

У науковому дослідженні **В. Балушка «Елементи давнослов'янських ініціацій в українському весіллі»** підкреслено, що весільна обрядовість є передусім святом богів, а потім людини. Весілля передбачає виконання певного комплексу договорів (ритуалів):

- 1) людина звертається до вищих (потойбічних) сил з метою отримати дозвіл на певну дію;
- 2) кожна сторона просить надприродні сили допомогти вдало скласти договір з іншою особою чи громадою;



Матушенко
Валерій Борисович,
професор кафедри
режисури та акторської
майстерності
Національної
академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
кандидат культурології,
заслужений працівник
культури України
(Київ, Україна)

3) відбувається обговорення умов доцільності складання договору «мирним шляхом» між двома чи більше колективами на матеріальному рівні;

4) кожен рід окремо складає сакральний союз з вищими інстанціями (богами) з метою набути гарантій у майбутньому добробуті свого роду й убезпечитися від негативного впливу чужого світу;

5) укладають «мир» між двома і більше «ворогуючими» колективами на рівні соціуму із задіянням надприродних сил;

6) спільно звертаються два й більше чужих родів, які складають між собою договір, до богів з метою скласти з ними сакральний договір і так забезпечити всім лад, добробут і можливість швидкого випровадження за межі свого світу ворожих потаємних сил;

7) звернення особи чи колективу до вищих інстанцій (потойбічного світу) з проханням забезпечити порядок, злагоду та добробут у «своєму» й у «чужому» світі людини, з якою було укладено договір.

Автор підкреслює, що виконання ритуалів дає змогу підтримувати як упорядкування Всесвіту богами, так і «свого» світу, світу людини власними силами на реальному й сакральному рівнях, а також, що у своїй основі весільний обряд стверджує: 1) єднання двох родів (коровайні обряди, обдаровування одне одного, спільне вживання ритуальної їжі); 2) народження нової сім'ї; 3) приєднання нареченої до групи заміжніх жінок (покривання, підстригання, шлюбна ніч); 4) перехід молодих до нового соціально-вікового стану (посад, покривання); 5) перехід молодої до роду молодого (викуп, культ домашнього вогнища, зустріч свекрухою невістки) [2, 32].

Тож весілля постає своєрідним центром регулювання втілення задуму і за своєю структурою дозволяє розкрити роботу родової поляризації свідомості людини. Спільна природа існування людини в соціумі обумовила єдину будову структури весільної обрядовості та всієї звичаєво-правової традиції.

З давніх часів вважали, що духовно й фізично здорова, матеріально забезпечена родина, як правило, виховує таку саму людину, що є гарантом духовно розвинутого, здорового та матеріально забезпеченого суспільства. Тому шлюбну пару вибирали через цілу низку добре організованих інституцій: сільську громаду, молодіжні об'єднання, вечорниці, враховуючи генетичні та психологічні знання. Зокрема, квазіеротичні загадки є тестом на психологічну готовність молодої людини утворити власну сім'ю, а різні ворожіння спрямовані на з'ясування психологічної сумісності дівчини та парубка. Магічна сутність ритуалів у свідомості людини поступово втрачається і набуває більш емоційно-естетичного усвідомлення. Однак кінцевий результат, принципово функціональне навантаження ритуалів залишається – забезпечити порядок і добробут у світі людини.

Сватів засилали після родинної ради, враховуючи такі критерії:

1) генетичний чинник – родове древо, зокрема здоров'я, плідність, долю роду тощо, помітивши повну залежність чи зумовленість життєвих успіхів молодої людини від структурного комплексу морально-етичних та індивідуально-типологічних рис її батьків, кровних родичів;

2) духовно-психологічні (почуття кохання, спільність духовних інтересів, прихильність, психологічна сумісність), що визначали на молодіжних зборах;

3) моральні (дотримування або порушення подружнього обов'язку, суспільних обов'язків, вірності, честі, гідності молоді і їх родини). Тому після першої шлюбної ночі молодих вивішували рядно, а батькам, які не подбали про честь дочки, здійснювали посоромлені обряди;

4) економічні (виробництво засобів до життя та їх розподіл), тому існувала традиція після сватання проводити оглядини. Складання нерівного шлюбу громада осуджувала;

5) релігійні та культурні (передача та відтворення міжпоколінних культурних традицій).

У праці *О. Ануфрієва «Етносоціокультурні особливості слов'янських спільнот в українському Придунав'ї»* підкреслено, що українська етнопедагогіка та народна мораль виробили низку рекомендацій щодо створення міцної сім'ї:

- брати шлюб на все життя;
- одружуватися за взаємним коханням;
- при виборі подружньої пари прислухатися до думки батьків і родичів;
- знати та враховувати загальне ставлення обранця до праці;
- уникати чоловіків і жінок, що є пияками та ревнивцями;
- у сім'ї мати декілька дітей [1, 18].

За твердженням В. Балущка, весільну обрядовість складають майже всі види магічних ритуалів за сферою їх використання. Протягом усього весілля простежується сутічка двох протилежних світів: «свій» світ людини і «чужий» світ, рід молодої і рід молодого тощо, що зумовлює належність ритуалів до військової магії. Оскільки життя людини повністю залежить від плодovitості рослин та тварин, то майже всі магічні ритуали весілля мають аграрний відтінок, а звідси й аграрна релігія – культ Сонця, Дажбога, Перуна, Берегині й інших, у яких наявна ідея реінкарнації. Намагаючись досягти бажаного, людина використовує різні засоби впливу на той чи інший об'єкт, що зумовлює розрізнення *магії* за видами (аграрна, войовнича, охоронна, любовна тощо) і типами (контактна, ініціальна, парціальна, імітативна, вербально-інтонаційна) дії, а також категоріями (карпогоничні, синдіасмічні, апохористичні, ініціаційні, гіластичні, катартичні, мантичні) за активністю суб'єкта (профілактичні-охоронні та протетичні або експетитивні-пробуджувальні).

Комплекс весільних магічних дій виконували з *метою*:

- 1) зробити ініціацію молоді (дівчина вмирає – народжується молодиця, парубок перевтілюється в чоловіка тощо);
- 2) здійснити дарообмін між «чужими» світами й так закріпити свої кордони та придбати земні блага;
- 3) примусити різні божества, незрозумілі явища природи служити людині;
- 4) вигнати або знищити сили «чужого» світу, які заважають або завдають шкоди людині.

Отже, можемо зробити висновок, що релігійно-магічні весільні ритуали були різними за класифікацією, видами, типами та категоріями. Вони наповнювали весільний обряд соціальним і сакральним змістом. Ритуали спрямовували на забезпечення порядку й уникнення безладдя у «своєму» світі на сакральному та соціальному рівні та впливали на психіку людини так, що вона вірила у своє щасливе майбутнє життя в достатку в межах сім'ї, роду, коліна, громади, суспільства тощо.

Література

1. Ануфрієв О. Н. Етносоціокультурні особливості слов'янських спільнот в українському Придунав'ї (соціокультурний аспект) : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 17.00.08. Київ, 1995. С. 18.
2. Балушок В. Г. Елементи давньослов'янських ініціацій в українському весіллі. Київ, 1994. 37 с.
3. Матушенко В. Б. Організація і методика проведення весільних свят : підручник. Київ : НАКККиМ, 2013. 200 с.

Valerii Matushenko
(Ukraine)

WEDDING MODEL OF THE UNIVERSE AND ITS FUNCTIONS

Annotation. *From time immemorial, marriage has always been one of the most important, solemn and exciting events. Centuries have passed, empires have fallen, some peoples have been replaced by others, new states and social systems have emerged, but the always hot flames of fires have attracted young people to unity into a strong family. The very word "wedding" is perceived by the people's consciousness as a definition of joy, fun. This is a solemn moment not only in the lives of two young loving hearts or two families whose members will form a new family. This scientific paper examines the wedding model of the universe and clarifies its main functions.*

Keywords: *wedding ceremony, model of universe, model functions, complex of rituals.*

ГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕГІОНАЛЬНИХ САТИРИЧНИХ ВИДАНЬ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ТЕРИТОРІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

УДК 766

Анотація. *Досліджено приклади регіональної гумористичної періодики, яка виходила на території сучасної України у ХІХ – на початку ХХ століття. Проаналізовано сатиричну графіку та художнє оформлення таких видань, як: «Іжак», «Лопата», «Оса», «Паяц», «Сова». Акцентовано, що в сатиричній графіці вказаних журналів художники дотримувалися як класичного, так і модерного виконання. Прослідковано дизайн і типографіку обкладинок часописів. Наголошено на гармонійному поєднанні елементів дизайну й ілюстрації. Зазначено змістові особливості карикатур. Наведено факти цензурування української сатиричної періодики ХІХ – початку ХХ століття.*

Ключові слова: *карікатура, графіка, ілюстрація, сатирична періодика, художнє оформлення, композиція, обкладинка.*

Постановка проблеми. *Культурними та економічними центрами в Україні традиційно й справедливо вважають такі міста, як Київ, Львів, Харків, Одеса. Саме в цих містах, що були в складі різних імперій наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, відбувався розвиток гумористичних видань, а з ними й сатиричної графіки. Але ця тенденція*



**Михалевич
Віктор Вадимович,**
*кандидат культурології,
доцент, доцент кафедри
образотворчого мистецтва
Київського університету
імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)*

зачепила також і провінційну пресу, що не достатньо досліджена в науковій літературі. Адже деякі зразки регіональної гумористичної періодики відрізняються яскравим дизайном і майстерною графікою, а це заслуговує на більш детальне вивчення.

Отримані результати стосовно сатиричної графіки й оформлення регіональної гумористичної преси України відповідного періоду допоможуть у розумінні традицій української сатиричної ілюстрації та журнального дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Для розкриття нашої теми є цінними дослідження сатиричної графіки О. Лагутенко та М. Фіголя, які змістовно вивчали традиції і стилістичні особливості української журнальної графіки першої третини ХХ століття [4; 6]. Аналіз стилістичних особливостей графіки сатиричної періодики Галичини та Наддніпрянщини початку ХХ століття знаходимо в наукових доробках А. Іжевського та Т. Сидорик [3; 5]. Цінними є історичні та журналістські дослідження гумористичної ілюстрації Г. Біланич та І. Зикун [1; 2].

Мета. Дослідити графічні та змістові особливості ілюстрацій регіональної сатиричної періодики України ХІХ – початку ХХ століття, а також провести аналіз художнього оформлення цих видань.

Виклад основного матеріалу. Для початку надамо загальну характеристику сатиричного видання вказаного періоду. Оскільки чіткої типології видань в аналізований час ще не було, тому характеристика є умовною. Основними техніками друку ілюстрацій у виданнях були цинкографія і літографія, обсяг у середньому для часописів – 8 сторінок, візуальний матеріал чорно-білий (іноді обкладинка кольорова). Газети мали менший обсяг сторінок та ілюстрацій, більше тексту та більший формат, ніж у часописах.

Вкажемо провінційні сатиричні видання кінця ХІХ – початку ХХ століття, що виходили на території сучасної України. «Кропило» (Коломия, журн. (дво-тижневик). 1869 р.; ред.: М. Журавський, П. Федусевич), «Сова» (Ужгород, газ. 1871 р.; ред. – В. Кимак), «Лопата» (Чернівці, журн./листок. 1876 р.; вид.-ред. – І. Семака; худ. – Прокоп), «Бонза» (Кам'янець-Подільський, рукопис. журн. 1901–1902 рр.), «Благонамеренный Полтавец» (Полтава, журн. (щотижневик). 1906 р.; вид.-ред. – А. Брауде, «Газета газет» (Полтава, іл. дод. 1906 р.; ред. – Д. Іваненко (псевд. Спокойний)), «Крючок» (Катеринослав (Дніпро), сатир. зб. 1906 р.; ред. – Р. Кудрявицький), «Оса» (Миколаїв, журн. (тижневик). 1906 р.; ред. – М. Дмитрієв; худ. – М. Лепетич), «Пьявка» (Катеринослав (Дніпро), сатир. зб. 1906 р.; ред. – Р. Кудрявицький), «Шпик» (Катеринослав (Дніпро), сатир. зб. 1906 р.), «Паяц» (Миколаїв, журн. 1907 р.; вид.-ред.-худ. – М. Лепетич), «Екатеринославский свисток» (Катеринослав (Дніпро), журн. (двомісячник). 1908 р.; вид.-ред. – М. Доронін), «Екатеринославский сатирик» (Катеринослав (Дніпро), журн. (тижневик). 1908 р.; вид. – В. Алексеєв; ред. – Є. Аронович), «Крымский шут» (Мелітополь, газ. 1908 р.; вид. – Ш. Полятус), «Прожектор» (Севастополь, журн./газ. 1908 р.; ред. А. Легостаєв), «Кривое зеркало» (Рівне, газ. 1910 р.), «Феодосийская жизнь» (газ. 1913 р.), «Їжак» (Кам'янець-Подільський, журн. 1919 р.; вид. – І. Мозалевський; ред.: Ф. Дудко, П. Ковжун; худ.: П. Ковжун, З. Подушка й ін.). Звичайно, що це не весь перелік.

Розглянемо сатиричну графіку й оформлення, на нашу думку, найцікавіших прикладів регіональних гумористичних видань, що виходили на території сучасної України.

Сатирична газета-двотижневик «Сова» (Ужгород, 1871) була першим ілюстрованим виданням на Закарпатті російською мовою. Також її можна вважати одним з перших видань в Україні, що вміщувало політичну сатиричну графіку. Усього вийшло п'ять номерів з тридцятьма ілюстраціями, автор яких залишився невідомий. Газета мала вісім сторінок, з них 2–3 повністю відведені під ілюстрації. Верстка тексту – у дві колонки, що набрані шрифтом типу антиква. Декорування у виданні практично відсутнє.

На сторінках газети в сатиричній формі показано примусову мадяризаторську політику на Закарпатті та засуджено зречення національної приналежності. Така концепція не сподобалася угорській владі, тому видання після третього номера підпало під цензуру, а невдовзі припинило існування.

Назва газети була написана великим декоративним курсивом і була частиною алегоричної композиції-емблеми. Над назвою розміщена сова як символ мудрості та всебачення, у лапах птах тримає мітлу, що означає очищення, і терези – символ правосуддя. Під емблемою – головна карикатура із заголовком «Портрети славнейших русинів» (обкл., «Сова», 1871, № 2) (рис. 1).

Головним об'єктом сатири на шпальтах газети став єпископ С. Панкович. У карикатурах

духівникові притаманні негативні якості: обжерство, хабарництво, лицемірство, жадоба влади. Наведемо приклади цих малюнків.

Головна ілюстрація (обкл., «Сова», 1871, № 4) великим планом демонструє Панковича за шикарним обідом, при цьому в єпископа гротескно збільшена голова. Ця сама гротескність наявна на титульній ілюстрації (обкл., «Сова», 1871, № 2) (рис. 1), де священнослужитель у подібі жінки тримає немовля – свого секретаря І. Квасовича. Митець часто вдається до використання прийому декількох кадрів у карикатурах, наприклад, цілий комікс ілюструє сцени життя секретаря єпископа І. Квасовича («Сова», 1871, № 2). Або карикатура під рубрикою «Сцени на літературній ниві по цей бік Карпат» («Сова», 1871, № 2), що складається з двох кадрів: на першому – єпископа Панковича зображено у вигляді сатани, якого батогом жене редактор «Сови» В. Кімак, а на другому – Панковичеві приклоняються інші видавці. В ілюстрації спостерігається динамізм і вдалий елемент зооморфізму. Знову у двокадровій карикатурі під рубрикою «Сьогодення та майбутнє» («Сова», 1871, № 4) художник демонструє Панковича, увішаного церковними нагородами на троні перед слугами, а на другому кадрі церковник падає під вагою нагород. У цій карикатурі графік майстерно пов'язав дві сцени завдяки промальованим рухам героїв.



Рис. 1. Обкл. газ. «Сова», 1871, № 2

У карикатурі під рубрикою «Заборонені та дозволені книги в єпархії Мукачівській» («Сова», 1871, № 4) Панкович в одну купу з прокльонами кидає російськомовні книги, а в іншу – кладе з благословенням угорські. Симетрична композиція поділена постаттю героя, який чітко прочитується на темному тлі натовпу.

До рубрики «Імпозантна хода для просвіти народу руського по цей бік Карпат» («Сова», 1871, № 3) додається карикатура, що зображує священнослужителя в тріумфальній колісниці, яку везе його свита. Знову митець майстерно застосовує зооморфізм, поєднавши людей і коней.

Загалом карикатури до газети «Сова» мають класичний вигляд, техніка рисунка професійна, відчутна академічна школа, портрети героїв старанно промальовані, постаті анатомічно побудовані, штрих реалістично передає об'єм.

Звернімося до художньо-сатиричних журналів – «Оса» (1906) і «Паяц» (1907), що виходили у Миколаєві, на сторінках яких висміювали політичні та побутові події. Провідним художником часописів був М. Лепетич. Журнали мали по 8 сторінок формату 27 x 35 см.



Рис. 2. Обкл. часоп. «Оса», 1906, № 7



Рис. 3. Обкл. часоп. «Паяц», 1907, № 3

Дизайн обкладинок часописів класичний з великим підкресленим рекламним шрифтом для назви над головною ілюстрацією (обкл., «Оса», 1906, № 7; обкл., «Паяц», 1907, № 3) (рис. 2, 3). В «Осі» назва з лівою виключкою, у «Паяці» – центрована. Журнал «Паяц» має стилізоване зображення-логотип паяца в прямокутнику над заголовком і трохи меншу площу під титульну ілюстрацію. У виданнях наявні декоративні заставки та віньетки: комахи, птахи, квіти й орнаменти (у декорі видання «Оса» часто прослідковуємо заставки у вигляді осі). Верстка тексту «Оси» – у дві колонки, «Паяца» – у три; основний шрифт типу антиква; підзаголовки в часописах часто набирали декоративним шрифтом.

Характерною ознакою журналів було використання колажів, особливо на титулі. Наприклад, головна ілюстрація-шарж «Два директори» (обкл., «Оса», 1906, № 7) (рис. 2), «Стовпи суспільства» (обкл., «Паяц», 1907, № 3) (рис. 3), де до малюнків додано елементи-фотографії (обличчя персонажів).

Лепетич у своїх ілюстраціях до цих видань висміює представників партій і недосконалість виборів: «Уроки з минулого» («Оса», 1906, № 12) – виборці з'ясовують питання кулаками, «Малюков: “Тріщить проклята платформа”» («Оса», 1906, № 4) – депутат намагається втриматись на дошках, на яких написані закони. Митець досить детально промальовує фасон одягу персонажів та підкреслює його фактурою, наприклад, у карикатурі «Невигідно» («Паяц», 1907, № 3).

Лепетича цікавить передача гротескних характерів героїв і їхніх емоції. В ілюстраціях художника постаті виразні, живі та динамічні, підкреслені контрастними силуетами, натомість фон у малюнках практично відсутній.

До згаданої вище періодики можна ще додати сатиричне видання «Лопата» (1876), що вважають одним із перших україномовних сатиричних часописів, точніше листків, на Буковині. Візуальний ряд видання здебільшого висвітлював події на Буковині, Балканах і на Галичині, критикував дії військових і місцевих політиків. Одним з провідних художників був Прокоп. З приводу манери художника А. Іжевський зазначає: «Прокоп застосовував грубий примітивний рисунок, щоб підкреслити простоту ідеї наївного сміху, а щоб виразити цинізм героїв високої політики використовував елементи академічної композиції [3, 8].

Переслідування царським режимом гумористичної періодики в процесі «Столипінської реакції» (1910) призвели до закриття багатьох сатиричних видань по всій імперії. З початком руйнування монархій і закінчення Першої світової війни сатирична преса в Україні на недовгий час відновилася.



Рис. 4. Обкл., часоп. «Іжак», 1920, № 1

Наприклад, сатирично-гумористичний журнал «Іжак» (1920) виходив у перехідний період у Кам'янець-Подільському, коли місто ще було під владою УНР до його захоплення Червоною армією. «Іжак» видавали двічі на місяць. Часопис у сатирично іронічній формі висвітлював політичні події в Україні та за її межами, різні сфери суспільного життя, переважно Наддніпрянщини.

Провідним художником був П. Ковжун, який як послідовник Г. Нарбути у своїх ілюстраціях дотримувався геометричної декоративності з національною складовою. Особливо це помітно в обкладинці видання (обкл., «Іжак», 1920, № 1) (рис. 4). Назва видання лаконічна, з контрастними штрихами, напівовалами та зарубками, що справляє враження повноцінного логотипу. По обидва боки від назви малим кеглем розміщені виносні елементи, а знизу – титульна ілюстрація.

Ми спостерігаємо гармонійне поєднання Ковжуном титульного малюнка з логотипом видання завдяки декоративності («Їжак», 1920, № 1) (рис. 4). У цій обкладинці на головній карикатурі «Під українським державним дубом» графік зображає потворну свиню під деревом, гілки якого утворюють Тризуб. Рисунок свині-хруні може означати запроданця ненажеру, а Герб України в старому дубі без листя – знищення Української державності. Під ілюстрацією красномовний текст – «Присвячується кому треба». Чорний силует дуба й темний фон виділяють промальовану свиню.

З приводу манери художника дослідниця Т. Сидорик зазначає: «Уже на перших спробах Павла Ковжуна в галузі графіки позначився стиль модерн. 1913 року серед бурхливого різноманіття мистецьких проявів П. Ковжуну імпонує динаміка напряму футуризму» [5, 801].

Радянська, а з нею і жорстка цензура преси, поширювалася Україною залежно від окупації більшовиками українських земель. Уже 1918 року було організовано «Револьюційний трибунал друку», що ліквідував усю небільшовицьку пресу. В Україні цей процес стрімко набрав обертів у 20-х роках ХХ століття. Лише на непідконтрольних більшовиками землях Західної України продовжили виходити певною мірою незалежні сатиричні видання.

З урахуванням проаналізованих вище прикладів сатиричних видань підсумуємо: по-перше, провінційні сатиричні видання мають давню історію на території сучасної України; по-друге, графіка в розглянутих часописах відповідала тогочасним мистецьким течіям; по-третє, сатирична ілюстрація та оформлення вказаних регіональних видань були на високому художньому рівні, а в деяких випадках не поступались відомим столичним гумористичним часописам досліджуваного періоду.

Література

1. Біланич Г. П. Зародження газетної справи на Закарпатті. *Вісник Книжкової палати*. 2013. № 1. С. 34–38.
2. Зикун Н. Композиційно-оформлювальні особливості українського сатиричного видання початку ХХ століття. *Вісник Книжкової палати*. 2016. № 5. С. 31–34.
3. Іжевський А. В. Українська сатирична графіка у Галичині другої половини ХІХ ст. – початку ХХ ст.: еволюція художньо-образної системи : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Львів, 2009. 16 с.
4. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ, 2006. 240 с.
5. Сидорик Т. Творча постать карикатуриста Павла Ковжуна на тлі взаємозв'язків традицій та західноєвропейських художніх впливів у розвитку львівської сатиричної графіки 1900–1930-х рр. *Народознавчі зошити*. 2009. № 5–6. С. 801–805.
6. Фіголь М. П. Політична сатира в українському мистецтві ХІХ – початку ХХ століття : короткий нарис. Київ, 1974. 56 с.

Viktor Mykhalevych
(Ukraine)

GRAPHIC FEATURES OF REGIONAL SATIRICAL EDITIONS OF THE END OF XIX – EARLY XX CENTURY ON THE TERRITORY OF MODERN UKRAINE

Annotation. *The article investigates examples of regional humorous periodicals, which were published on the territory of modern Ukraine in the XIX – early XX centuries. An analysis of satirical graphics and art design of such publications as: «Yizhak», «Lopata», «Osa», «Paiats», «Sova» is carried out. It is emphasized that in the satirical graphics of the presented magazines the artists adhered to both classical and modern performance. The design and typography of magazine covers are traced. Emphasis is placed on the harmonious combination of design and illustration elements. The semantic features of caricatures are considered. The article presents the facts of censorship of Ukrainian satirical periodicals of the XIX – early XX centuries.*

Keywords: *cartoon, graphics, illustration, satirical edition, decoration, composition, cover.*

ЕСТЕТИЧНА СВІДОМІСТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВОГО ПРОСТОРУ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

УДК 7.011:37.015.311

Анотація. Розглянуто етапи естетичного вдосконалення та становлення творчих здібностей людини до вищих її форм. Простежено основні чинники естетичної свідомості художньо-творчої особистості. Описано авторську програму «Колесо любові» на Емігрантському радіо як приклад цінних джерел естетичного досвіду українського народу через пісню та національні музичні інструменти.

Ключові слова: естетика; естетичні: свідомість, виховання, знання, почуття, досвід українського народу.



*Науменко Оксана
Анатоліївна,
викладач психології
Київського хорео-
графічного коледжу
(Київ, Україна)*

З огляду на зміну численних гуманітарних парадигм у ХХІ столітті відбувається переосмислення усталених естетичних цінностей. Відтак сформувався новий тип свідомості, оцінки та сприйняття різних систем цінностей та естетичних смаків, що зумовлює формування нового типу ментальності та мислення.

Людство вдосконалюється, підносячись щоразу на нові духовні щаблі завдяки створеному ним світові символічній реальності, сповненої образами-моделями, образами-символами, образами-вміннями, образами-потребами. Тобто творче ставлення до світу «задає» власне людський спосіб буття. У формуючій діяльності розвиваються і вдосконалюються: мислення, почуття, воля, творчі вміння. Інакше кажучи, наслідком становлення формуючої здатності є творення і розгортання феномену розумності життя – цілком нового еволюційного утвору. У системі форм досвіду, що «продукують» образ людини як суб'єкта творчих умінь, особливе місце посідає художнє формування.

Сходження людства щаблями духовного вдосконалення – тривалий історичний процес. У ньому дух набуває визначеності та підноситься аж до того рівня, де реалізує свою творчу сутність у вільному формуванні досконалості, вищим виявом якої є мистецтво. У формуючій діяльності відбувається становлення виду «людина» як естетично визначеного суб'єкта життєвості.

Розглянемо позитивні наслідки еволюційного становлення формуючих умінь, які визначили зростаюче багатство творчих здібностей людини аж до таких її вищих форм, як наука та мистецтво. Людські потреби зазнають піднесення над безпосередньою первинністю завдяки наданню їм духовного змісту. Художньо-естетичні якості знярядь споживання поглиблюють естетичний характер процесу. Наприклад, вигляд їжі набуває оформленості й естетичного образу завдяки формуванню її компонентів і спрямуванню в певні межі, що оформлюють продукт за допомогою посуду (горщик, ваза, тарілка). У їх формуванні важливу роль відіграє художнє оздоблення.

Також процес відкривається у вигляді поіменування природних об'єктів, де вони набувають статусу естетичних, визначаються як феномен свідомості.

Вищим виявом художнього формування світу в образі є поетична мова. Найбільш ранні її форми – поетичне звертання до богів.

Поряд із названими видами формуючих умінь, якими повниться людське життя, дух об'єктивує себе як самоцінний у художньому формуванні. Творення власного образу в прямих, неопосередкованих, невідчужених, досконалих формах набуває в ньому характеру внутрішньої необхідності. Формуючі можливості духу – процес, у якому він утверджується як самоцінна творча сила, а діяльність формування постає найбільш відповідною його сутності [4].

Ні інтелектуальний, ні емоційний розвиток особистості не може бути повним, якщо вона естетично не розвинена. Естетична культура забарвлює і емоції, і волю, і розум людини вмінням бачити, відчувати та створювати красу. Естетично розвинена людина ставиться до себе, до природи, до інших не як споглядач, а як людина, що відчуває унікальність і своєрідність іншого [2, 175].

Завдяки тісному зв'язку з глибинною самосвідомістю «Я» естетичне переживання є важливим механізмом суб'єктивних трансформацій: воно допомагає людині пізнавати власний внутрішній світ, формувати й трансформувати ставлення до зовнішнього світу, природи, до інших людей і самої себе, усвідомити власну цінність, а також активізує зміни в складних особистісних утвореннях (самооцінка, Я-образ, світогляд та ін.) [6, 129].

Форми естетичного виховання мінливі, їх уперше застосовують у ранньому дитинстві, залежно від розвитку насамперед структури знань і суспільних відносин, але ефективні вони лише тоді, коли не перериваються ні в особистому, ні в суспільному житті, тобто процес естетичного виховання та самовиховання триває постійно.

Праця – одна зі сфер, а також засіб естетичного виховання, оскільки основи виробничої діяльності та праці загалом спрямовані на виявлення та розвиток творчо-естетичних задатків особистості [2, 183].

У результаті практичної діяльності формується естетична свідомість, і що багатшою є естетична практика людини, то багатшою і складнішою є її естетична свідомість [5, 54].

Естетична свідомість – одна із форм суспільної свідомості, що існує поруч з іншими: моральною, релігійною, правовою, науковою, політичною. Вона виступає родовим поняттям, що означає відкриту систему різноманітних взаємопроникаючих і взаємодоповнюваних видів (естетичне споглядання, сприйняття, почуття, смак, судження, оцінка, погляди, теорії, ідеал та ін.). І залученні до цієї системи з необхідністю позаестетичні форми духовності – істина, усвідомлення морального обов'язку, справедливості – можуть набувати естетичного значення [1, 26].

Особливий інтерес для сучасної психологічної науки становить проблема впливу дискурсу на формування суспільної та індивідуальної естетичної свідомості. Масовий дискурс, як і будь-який інший, має особливі способи й засоби концептуалізації естетичного переживання, що позначається на суб'єктивних інтерпретаціях цього феномену представниками досліджуваної спільноти. Серед такого роду інтерпретацій – використання текстового маркера «мистецтво» (і його складові «живопис», «театр», «література» тощо) як вичерпного, самоочевидного й самодостатнього для конфігурації дискурсивного горизонту про естетичне [6, 129].

Тож *естетику* визначимо так: це філософська наука, що вивчає закономірності почуттєвого освоєння світу людиною, загальні закони розвитку мистецтва, художньої творчості та формування почуттєво-емоційної культури людини [1, 22].

Традиційні методи залучення молоді до справжніх естетичних цінностей сьогодні себе вже не виправдовують. Звичайно, повністю від них ми не відмовляємось, однак вважаємо за необхідне серед інших функцій мистецтва виокремити його виховне значення як ціннісно-орієнтовану детермінанту естетичної свідомості особистості, щоб забезпечити створення естетично-ціннісного навчально-виховного середовища, у якому відбуватиметься гармонійний розвиток особистості.

Деякі батьки помилково вважають, що заняття музикою, образотворчим мистецтвом, літературою є необов'язковими, вторинними, не потрібними в майбутньому професійному житті їхньої дитини. І це стає перепоною на шляху сприйняття і ставлення до мистецтва як духовної та естетичної цінності, явища, що може бути об'єднавчою ланкою між різними галузями знань, і більше того – явища, яке само по собі є результатом духовного й інтелектуального розвитку людини, знайомство з яким благотворно впливає на процес становлення особистості.

Тому всі види мистецтва допомагають, по-перше, виявити здібності, якими наділена особистість, по-друге, розвинути ці здібності, по-третє, опанувати світ через специфічні особливості, що притаманні тому чи іншому виду мистецтва, по-четверте, сприяють формуванню ціннісного світогляду, у якому естетичне з його основними категоріями краси та гармонії посідає одне з провідних місць.

При передачі наукових знань домінує логічне мислення, при знайомстві з мистецьким твором – емоційне. Коли ж ми намагаємося знайти спільне між ними, інтегруючи науковий і мистецтвознавчий матеріал, отримуємо найкращий результат, завдяки гармонійній роботі мислення та почуттів. *«Навчання не мистецтву, а мистецтвом»* стає головним принципом у роботі. Спілкування з мистецтвом – це не розвага. А напружена й важка праця думки й душі, які разом формують прагнення творити красу й добро [3, 27–29].

Саме естетичні знання збагачують світовідчуття людини, поглиблюють світорозуміння, формують естетичний смак, підвищують культуру сприйняття художніх цінностей, розвивають творчі здібності [1, 24].

Людині властиво переживати численні та різноманітні за характером, структурою, психологічним механізмом протікання почуття. Одні з них ідентичні тваринам, мають психофізіологічну природу, забезпечують пристосування живих істот до навколишнього середовища і є результатом тривалої біологічної еволюції (голод, холод, страх тощо). Інші вважаються суто людськими, одухотвореними, визначаються суспільними й культурними чинниками, є результатом соціальної історії людства (любов, ненависть, дружба, відданість, патріотизм). Естетичне почуття є своєрідним синтезом психофізіологічних і духовних станів людини, одним із найскладніших видів духовного переживання.

Естетичне почуття в знятому вигляді представляє весь духовний світ людини, її індивідуальність і соціальний досвід. Досвід призводить до суто людської здатності відбору, відбір формує вміння якісно оцінювати.

Особливий вплив на розвиток естетичного почуття здійснює мистецтво. Саме художньо-мистецькі надбання розвивають здатність чуттєво сприймати світ олюднено, тобто у формах культурно-розвиненого споглядання [1, 31–32].

Світоглядною основою творчості митця є естетика. Естетика виховує особистість, її смак, дає людині знання, формує творчі якості, потребу сприймати красу й отримувати від неї насолоду, вона вчить спілкуватися з мистецтвом і розуміти його. Кожен майстер має своє світосприйняття, власну художню концепцію світу, де передає своє ставлення до світу у своїх творах [5, 36].

Естетична свідомість не тільки відображає суспільне буття, а й здійснює зворотний вплив на його розвиток. Вона здатна творити не тільки ціннісний образ світу, бажаного чи небажаного, але й образ-модель належного майбутнього. Цим самим естетична свідомість здатна формувати емоційно-вольову настанову індивідів на перетворення дійсності [1, 36].

Отже, особливим *завданням естетичного виховання* як складової виховного процесу є передання молодому поколінню цілого пласту накопиченого людством досвіду, що зберігається в усіх людських творіннях, а також знаходить особливе відображення в системі художніх цінностей. При цьому кожна культурна традиція має свій власний, особливий досвід передачі від покоління до покоління звичаїв, обрядів, пісень та ін.

Одним із цінних джерел естетичного досвіду українського народу є українська пісня та українські національні інструменти. І саме на прикладі етерів Емігрантського радіо в авторській програмі Оксани Науменко «Колесо любові» ми розглянемо особливе естетичне виховання юного покоління, формування естетичної та художньої культури в структурі всебічного гармонійного розвитку художньо-творчої особистості.

Етер від 14 січня 2021 року. Гості програми «Колесо любові» на Емігрантському радіо – тріо Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки: заслужена артистка України Тетяна Пирогова, заслужена артистка України Оксана Ільченко, заслужена артистка України Тетяна Прядко.



Тріо Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки в авторській програмі Оксани Науменко (друга зліва) «Колесо любові»: (зліва направо) Тетяна Пирогова – заслужена артистка України, Тетяни Прядко – заслужена артистка України, Оксани Ільченко – заслужена артистка України (2021)

Саме із цією програмою було певне хвилювання у виборі гостей, тому що вона мала вийти саме 14 січня 2021 року, і, звісно, мені дуже хотілося, щоби для наших слухачів і глядачів Емігрантського радіо звучали щедрівки. Тому моя радість була безмежною від того, що в нашій студії буде щедрувати відоме на весь світ тріо Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки. Окремо скажу про те, як дівчата прийшли до студії. По-перше, вони приїхали вже одягнені в національних костюмах, чим радували пересічних людей, яких зустрічали в громадському транспорті та на вулицях міста. По-друге, вони майже всю ніч майстрували Різдвяну зірку, яка прикрашала нашу студію та мала дуже гарний вигляд у кадрі. І по-третє, дівчата зайшли до студії зі словами «Христос ся Рождає» та привезли із собою різдвяні калачі, про які розповідали в програмі, їх значення та символіку.

Після розповіді Тетяни Пирогової про різдвяні калачі, які, за її словами, символізують коловорот, я знайшла паралель з назвою нашої програми «Колесо любові» та скористалася нагодою запитати, які в них асоціації викликає саме ця назва.

– Це безкінечність, – відповіла Тетяна Прядко. Любов не може закінчитись, вона має існувати, у неї немає ні початку, ні кінця.

– Це душа, щирість, почуття, світло, радість, Господь Бог, – доповнила Оксана Ільченко.

– Колесо любові – це обручка наречених, яка не має ні початку, ні кінця. Це безкінечність любові, взаєморозуміння та повага один до одного, – підсумувала Тетяна Пирогова.

– Які у вас виникають відчуття, – запитала я, – коли ви усвідомлюєте, що ви – «візитівка» України у світі?

– Дуже відповідально, – промовила Оксана Ільченко, – ти розумієш, що відповідаєш за колектив, за свою рідну Україну, за народну пісню, яка є нашим багатством і завдяки якій ми стали тими, ким ми є. Хочеться, щоби наші пісні берегли, вчили їх співати наших дітей, онуків і передавали з покоління в покоління, тому що це наша найбільша духовна спадщина.

Я підготувала особливі запитання нашим гостям, які вони мали витягнути з різдвяного мішечка способом жеребкування:

1. Той, хто не достатньо сміливий, щоб ризикувати – нічого не доб'ється в житті. Як часто ви ризикуєте?

– Я ризикована у творчому плані, – відповіла Тетяна Прядко. – Я зрозуміла, що не треба боятися невдач. Ну, як є, так є. Можливо, я ще не готова до чогось, десь помилюсь, і так буває. Коли я це зрозуміла, мені стало простіше ризикувати й досягати того, про що я мрію.

2. Сподіваюся, що в кінці своїх днів, коли я постану перед Богом, у мене не залишиться ні краплі таланту, щоб я могла сказати йому: «Я використала все, що Ти дав мені». Оксаночко, чи є у тебе приховані таланти?

– Це ж треба наскільки влучне запитання я витягнула з мішечка – бадьорим голосом підхопила Оксана Ільченко. Скажу чесно, у мене декілька років тому відкрився талант до в'язання гачком. І вже багато хто з хору має мої виробы – це чохла до мобільних телефонів і палітр для фарбування.

3. Є тільки один спосіб уникнути критики: нічого не робити, нічого не говорити та бути ніким. Як ви ставитесь до критики на свою адресу?

– Звичайно, буває трішки образливо та щемливо, – з усмішкою на вустах відповіла Тетяна Пирогова. – Інколи буває професійна критика, яку ми сприймаємо, аналізуємо, і ця вона підіймає нас у професійному плані, за яку ми дякуємо. А буває така критика, з якої ми сміємося та пропускаємо мимо вух. Тобто для нас важливо, хто критикує.

Моє питання: «Ви об'їздили багато країн світу. Чи є мрія ще десь побувати? Чи є така країна-мрія?»

– Нам хочеться всюди побувати, бо коли ми їдемо на гастролі, то, на жаль, ми країни бачимо тільки з вікна автобуса, але все одно радіємо гастролям і можливості нести людям пісню, світле, добре, щире, наше рідне.

– Скажіть, будь ласка, – запитала я, – чи відчуваєте ви від своїх рідних підтримку, почуття гордості за вас, відповідальність?

– Звичайно, підтримка від рідних найміцніша, – загомоніли дівчата, – і найбільше її відчуваєш тому, що це найрідніші люди, які ділили з тобою всі ті хвилини печалі, радості, визнання, проходили разом найтяжчі моменти життя. Вони, по можливості, завжди приходять на концерти. І це як і найбільша підтримка, так і найбільше хвилювання, коли вони в залі.

«Хай гикнеться всім, хто де повернеться і хто про нас думає», – цими побажаннями дівчата завершили програму.

Етер від 18 червня 2020 року. Емігрантське радіо, моя авторська програма «Колесо любові». Гостя програми – Слободянюк Наталія, художня керівниця Народного художнього ансамблю бандуристів «Золоті струни» Київського палацу дітей та юнацтва.



Емігрантське радіо:

*Слободянюк
Наталія (праворуч)
– гостя
авторської
програми
Оксани Науменко
(ліворуч) «Колесо
любові» (2020)*

– Наталочко, як у твоєму житті з'явився інструмент бандура? – запитую. – І чому саме цей інструмент?

– Я з дитинства мріяла грати на музичному інструменті, – відповіла Наталія, – але я думала, що це буде гітара. Прийшла в сім років до Палацу дітей та юнацтва шукати гурток з гітари. Але в коридорі мене зустріла усміхнена, світла, щира людина Людмила Олександрівна Глібова, погляд якої я пам'ятаю і досі, і запропонувала мені спробувати зіграти на бандурі. І ось ця зустріч була для мене знаковою, і саме з того моменту я закохалася в бандуру. Перше – це була вчителька, і друге – це був інструмент, на якому було безліч струн, він чарівно

звучав, і на ньому можна було заграти будь-які мелодії. Відвідувала я гурток десять років, а згодом гра на бандурі стала моєю спеціальністю: спочатку я вступила до училища, а потім і здобула вищу освіту, і вже по закінченні повернулася працювати в той самий Київський палац дітей та юнацтва, уже створюючи свій власний колектив.

Мій коментар: «Будучи також знайомою з Людмилою Олександрівною, ми всі спочатку закохувалися в неї, а вже потім вона вміло нас закохувала в інструмент. Людмила Олександрівна була для нас, безперечно, взірцем та авторитетом, а також у житті кожного з нас вона зіграла доленосну роль. Знаючи, що через багато років саме Наталія стала художнім керівником і продовженням справи Людмили Олександрівни після її смерті, я хочу запитати, якою ти сьогодні вважаєш себе викладачкою для своїх вихованців? Та як думаєш, що відповіли б самі вихованці, якби їх запитали, яка Наталія Аркадіївна для вас вчителька?»

– Ну, перше, що спадає мені на думку, це друг – відповіла Наталія, – заняття в нас, звісно, музичні, але мені також хочеться з ними спілкуватися, знати їхні новини шкільного життя, сімейні якісь, можливо, переживання, діти завжди зі мною цим діляться. Для мене важливо бути для них другом, але водночас і наставником. Іноді коли дитина не прислухається до поради мами, то вона може дослухатися моєї поради. Особливо це важливо в підлітковому віці, коли змінюються авторитети, важливо бути другом, наставником, і, звісно, розвивати їх творчо. Тобто починаємо ми завжди з того, що я запитую, як справи, а вже потім ми занурюємося в музику. Моя мета – це те, щоб вони, коли вже стануть дорослими, могли ці знання застосувати в житті, з радістю згадати та заграти якусь пісню.

– Наталочка, ти змалечку знала, чим будеш займатися? – запитала я.

– До 12 років я гралася в лялечки, створивши з них хор, у них були уроки сольфеджіо, а в 14 – я вже пішла працювати на роботу ось із цими так би мовити лялечками, тільки вже зі справжніми дітками. І ця дитяча гра переросла в справжнє життя.

– Сьогодні я мама доньки, яка теж займається бандурою, – продовжила Наталія, – і раніше, коли в мене не було дітей, я не знала, що відбувається в сім'ях, де діти грають на музичних інструментах. А сьогодні бачу, як моя донька, зробивши уроки, постресувавши протягом дня, бере інструмент, починає грати й співати, і видно, що це для неї антистрес: занурення в пісню, у музику – це релаксування.

Література

1. Естетика : навч. посіб. для педагогів / за ред. Т. І. Андрущенко. Київ : МП Леся, 2014. 613 с.
2. Колесніков М. П., Колеснікова О. В., Лозовой В. О. та ін. Естетика : навч. посіб. / за ред. В. О. Лозового. Київ : Юрінком Інтер, 2003. 208 с. Бібліогр.: с. 202–205.
3. Михайлова Л. М. Естетично ціннісний розвиток особистості в навчально-виховному просторі закладу освіти: теорія і практика : наук.-метод. посіб. для керівників шкіл, педагогів, студ. пед. спец. / автор-уклад. Л. М. Михайлова. Харків : Точка, 2018. 248 с.
4. Мовчан В. С. Естетика: історія і теорія : навч. посіб. URL: <https://textbook.com.ua/etika-ta-estetika/1473446665/s-13> (дата звернення: 10.03.2021).
5. Подольська Є. А., Чибісова Н. Г. Естетика : навч. посіб. Харків : НУА, 2009. 244 с.
6. Федорченко Н. В. Естетичні переживання: моделі нарративної інтерпретації : монографія / Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Київ : Міленіум, 2016. 52 с.

AESTHETIC CONSCIOUSNESS AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE VITAL SPACE OF AN ARTISTIC AND CREATIVE PERSONALITY

Annotation. The article considers the stage of aesthetic improvement and the formation of a person's creative abilities to its higher forms. The main factors of the aesthetic consciousness of an artistic and creative personality are traced. The author's program «The Wheel of Love» on the emigre radio is described as a valuable example of the source of the aesthetic experience of the Ukrainian people through songs and national musical instruments.

Keywords: aesthetics, aesthetic: consciousness, education, knowledge, feelings, experience of the Ukrainian people.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ

УДК 7:37.016]:37.015.31

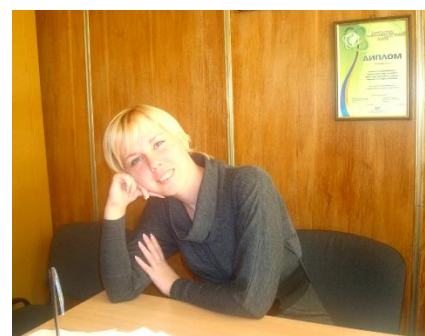
Анотація. Розкрито роль художньо-естетичного виховання у формуванні особистості. Вказано структурні складові поняття художньо-естетичного виховання та основні засоби, що сприяють гармонійному розвитку особистості.

Ключові слова: культура, мистецтво, художньо-естетичне виховання, естетична свідомість, естетичні почуття, естетичний смак, естетичний ідеал.

Основою розвитку українського суспільства є культура, освіта, наука і інтелект. Культура – це історичний процес розвитку людських сил і відносин самої людини як суб'єкта діяльності пізнання, перетворення, осягнення дійсності, творчого розвитку.

В усі часи розвитку людської цивілізації проблема культури мала першочергове значення передусім тому, що **культура** завжди була могутнім фактором соціального розвитку. Вона відбивала якісну характеристику суспільного життя, уособлювала в собі специфічний спосіб його розвитку. Культура пронизує всі напрями людського буття, впливає на всі сфери суспільства та кожну людину.

Головне в змісті культури – не речі, а людина, суспільство. У сучасному побутуванні, для якого характерні багатобарвна культурна мозаїка, широке впровадження комп'ютерів, потужний інформаційний потік, стандартизація свідомості, виникає нагальна потреба у вихованні освіченої людини, яка вміє виявити свою унікальну самобутність, позитивно впливає на оточення, транслюючи при цьому культурні цінності. Художня культура розкриває багатий світ духовної



Обдула Тетяна Миколаївна, методист вищої категорії сектору виховної роботи відділу наукового та навчально-методичного забезпечення змісту поза-шкільної освіти та виховної роботи ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти» (Київ, Україна)

культури людства в розмаїтті її жанрів, стилів, місця української культури, її своєрідність і внесок у світову культурну спадщину, стимулює молоде покоління до творчості.

Ідеї *художньо-естетичного виховання* зародилися в глибокій старовині. Уявлення про сутність естетичного виховання, його завдання та цілі змінювалися, починаючи з часів Платона й Аристотеля аж до наших днів. Ці зміни в поглядах були обумовлені розвитком естетики як науки та розумінням сутності її предмету. Термін *estema* походить від грецького *aisteticos* (сприйнятий відчуттям). Філософи-матеріалісти (Д. Дідро і М. Г. Чернишевський) вважали, що об'єктом естетики як науки є прекрасне. Ця категорія і стала основою системи естетичного виховання.

У наш час естетичне виховання, розвиток особистості, формування її естетичної культури – одні з найважливіших завдань, що стоять перед закладом освіти. Відомо, що в естетичному вихованні головне місце посідає мистецтво. Воно формує високий рівень духовних якостей (естетичну свідомість), тобто духовний потенціал, на ґрунті якого плекається емоційність і чуттєвість. Естетичні почуття особистості стають чуттєвим індикатором і допомагають визначити користь або шкоду того чи іншого явища, виступають збудниками поведінкових реакцій. Людина, яка закохана в красу, насолоджується нею, підсвідомо переймає потребу у високій моральності. Саме такий рівень моральності починається тоді, коли поведінкою особистості керують не стільки примусові моральні почуття чи знання поведінкових норм, скільки естетичні ідеали, смаки, оцінки; коли гарний вчинок не стає моментом самозакоханості, а приносить естетичну радість, коли жити так стає просто приємніше і необхідно для неї самої.

Художньо-естетичне виховання пов'язане з естетичним розвитком особистості, що полягає у формуванні в неї вміння відчувати й розуміти прекрасне в особистому й громадському житті, у природі, праці, мистецтві. Воно покликане також пробуджувати в учнів бажання створювати прекрасне й долати все потворне. З естетичного ставлення до дійсності випливають завдання закладу освіти в галузі естетичного виховання, а саме:

- стимулювання естетичних потреб;
- розвиток естетичного сприйняття і почуття;
- вироблення естетичних понять, смаків, оцінок і думок;
- плекання естетичних ідеалів;
- виявлення і розвиток художніх творчих здібностей учнів у різних видах діяльності та галузях мистецтва [1, 27].

Естетичне виховання зорієнтоване на формування естетичної свідомості й естетичної поведінки особистості.

Естетична свідомість – одна з форм суспільної свідомості, що реалізується через художньо-емоційне освоєння дійсності у формі естетичних почуттів, переживань, оцінок, смаків, ідеалів.

Естетичні почуття є особливими відчуттями насолоди, які переживає людина, сприймаючи прекрасне в навколишній дійсності та творах мистецтва.

Естетичний смак є здатністю людини правильно оцінювати прекрасне, відрізнити прекрасне від потворного.

Естетичний ідеал – уявлення людини про прекрасне в абсолютному його вираженні.

Естетична свідомість, естетичні почуття, смаки, ідеали, переживання тощо, взаємодіючи між собою, зумовлюють естетичну поведінку, яка є втіленням прекрасного в конкретних вчинках людини [4, 63].

Художньо-естетичне виховання, здійснюване на уроках, доповнює *позакласна робота* в різних гуртках: драматичних, виразного читання, літературних, хореографічних, художньої гімнастики, образотворчого мистецтва, у хорах, оркестрах, ансамблях. Значна частина роботи припадає на заклади позашкільної освіти: Малі академії мистецтв, центри естетичної творчості дітей та молоді, мистецькі дитячі студії, бібліотеки, дитячі опери, лялькові театри, дитячі кіно-театри й філармонії, туристські станції та станції юних натуралістів, спортивні комплекси, дитячі організації України тощо. Велике значення для піднесення естетичного виховання має участь дітей у конкурсах та оглядах художньої самодіяльності, фестивалях, олімпіадах, концертних програмах, художніх виставках, народних і шкільних святах, обрядах, іграх і забавах.

В естетичному вихованні молоді використовують різні джерела прекрасного: образотворче мистецтво, музику, літературу, театр, кіно, архітектуру тощо. Так, під час сприйняття картини або скульптури дитина не лише пізнає світ, а й фантазує, формує, «домальовує» подумки зображене, бачить на картині події, образи, характери. Чільне місце посідає також музика, яка, відображаючи дійсність за допомогою мелодій, інтонацій, тембру, впливає на емоційно-почуттєву сферу людини, її поведінку.

Важливим джерелом є і *художня література*. Головним виразником естетики в літературі є слово. На думку К. Ушинського, слово як засіб вираження в літературному творі набуває подвійної художньої сили. Словесний образ має ще й понятійну основу та сприймається насамперед розумом. Тому література – важливий засіб розвитку інтелекту учнів.

Цінність театру, кіно, телебачення, естради, цирку як засобів естетичного виховання в тому, що вони поєднують у собі елементи багатьох видів мистецтва: літератури, музики, образотворчого мистецтва, танцю.

Повинна стати предметом обговорення з естетичних позицій і діяльність школярів: гідні вчинки учнів, їхні успіхи в навчанні, праці, спортивній, громадській, художній діяльності. Учитель має показати дитині красу природи в розмаїтті та гармонії барв, звуків, форм, закономірній зміні явищ. Предметом захоплення повинні стати також героїчні *вчинки людей*, краса їх взаємин, духовне багатство, моральна чистота й фізична досконалість. Важливим засобом естетичного виховання може слугувати дизайн шкільних приміщень, оформлення класу [2, 54].

Особливим фактором естетичного виховання є *природа*. Як зауважував В. Сухомлинський, розглядаючи квітку чи окрему пелюстку, крильце метелика чи пушинку тополі, дитина не повинна забувати глобальну істину: природа – це єдине ціле, якому притаманна гармонія взаємозв'язків і залежностей, що є джерелом і суттю життя [5, 375].

У пошуках моральних та естетичних орієнтирів доцільно звернутись до мистецтва, яке акумулює систему загальнолюдських цінностей та ідеалів, що можуть слугувати змістом духовного розвитку й гуманізації особистості. Саме естетичний вплив мистецтва найповніше активізує моральний потенціал людини з її почуттями, знаннями, переконаннями, мотивами, нормами поведінки.

Діти мають обов'язково відвідувати історичні, краєзнавчі, художні музеї, виставки картин, скульптур, фотографій. Вони вчитимуться не тільки цінувати прекрасне, але й створювати щось власними руками. Тому в усіх закладах освіти повинні існувати виставки, на яких представлені плоди творчості учнів.

Народна педагогіка як запобіжна, профілактична лінія, виражена надзвичайно чітко й сильно, спрямована на попередження потворних вчинків. Варто привернути увагу до тих народних прислів'їв, приказок, оповідань і пісень, які засуджують негідну поведінку людини та пропагують народні чесноти, гарні вчинки людини, доблесні риси українців [3, 21].

Упровадження елементів народної культури через практичне використання різних видів і жанрів мистецтва на якісно високому рівні художнього сприйняття, засвоєння і переростання в норми життя – важливий важіль піднесення естетичного виховання учнівської молоді.

Література

1. Джола Д. М., Щербо А. Б. Теорія і методика естетичного виховання школярів / Інститут змісту методів навчання МОН України, Київ, 1998. 390 с.
2. Естетичний досвід вчителя: теорія і практика : монографія / Н. І. Бутенко, І. А. Зязюн, М. П. Лещенко та ін. ; наук. ред. В. Г. Бутенко ; АПН України, Український НДІ естетич. освіти, Рівненський екон.-гуманіт. ін-т. Херсон, 1997. 214 с.
3. Масол Л. Концепція художньо-естетичного виховання учнів в загальноосвітніх навчальних закладах. *Пед. газета*. Спецвипуск. 2001. Грудень. № 12(90).
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2005. 360 с.
5. Сухомлинський В. О. Вибрані твори у 5 т. Т. 4. Київ : Рад. школа, 1977. 640 с.

Tetyana Obdula
(Ukraine)

ART EDUCATION AND ITS SIGNIFICANCE IN AESTHETIC EDUCATION OF THE YOUNG GENERATION

Annotation. *The role of artistic and aesthetic education in the formation of personality. The structural components of the concept of artistic and aesthetic education and the main means that contribute to the harmonious development of the individual are revealed.*

Keywords: *culture, art, artistic and aesthetic education, aesthetic consciousness, aesthetic feelings, aesthetic taste, aesthetic ideal.*

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 792.82.03

Анотація. Балетне мистецтво, з одного боку, зберігає канони, а з іншого – прагне нового. Тому досліджено історію виникнення і розвитку балетного мистецтва й окреслено етапи становлення від появи балету як новітньої придворної розваги до науково обґрунтованої системи класичного танцю – методичного посібника «Основи класичного танцю» Агриппіни Ваганової.

Ключові слова: балетне мистецтво, етапи його становлення, посібник «Основи класичного танцю» А. Ваганової, система класичного танцю.

Балет є всесвітньовідомим і визнаним дійством, яке поділяється на виконання (артист балету) і викладання (педагог), що зумовлює особливі професійні відмінності. Балетне мистецтво, з одного боку, зберігає канони, а з іншого – прагне до кращого й цікавого, новітнього та чаруючо-невідомого, приваблює своєю неординарністю і красою.

Термін *балет* з'явився наприкінці XVI століття. Походить від італійського *balletto* – танцювати [1, 42]. Але означав він тоді не спектакль, а лише танцювальний епізод, який передавав певний настрій. Такі «балети» склалися зазвичай з мало пов'язаних між собою «виходів» персонажів, найчастіше героїв грецьких міфів. Після таких «виходів» починався спільний танець, який мав назву – «великий балет».

Першим балетним спектаклем-виставою став «Комедійний балет Королеви», який поставив 1581 року у Франції італійський балетмейстер Бальтазаріні ді Бельджойозо [1, 43].

Саме у *Франції* відбувався подальший розвиток балету. Спочатку це були балети-маскаради, а потім помпезні мелодраматичні балети на рицарські й фантастичні сюжети, де танцювальні епізоди змінювалися вокальними аріями та декламацією віршів. За царювання Людовика XIV спектаклі придворного балету стають особливо пишними. Людовик XIV сам любив брати участь у балетах і своє знамените прізвисько «Король-Сонце» отримав після виконання ролі Сонця в «Балеті ночі». 1661 року він створив Королівську академію танцю, до якої увійшли 13 провідних танцмейстерів. Там директор академії, королівський вчитель танців П'єр Бошан визначив п'ять основних позицій класичного танцю.

Саме тоді було започатковано позиції і постановки рук, ніг, регламентація рухів корпусу – усе те, що склало основу класичного балету. Позиції балетного танцю та інші «па» насамперед були, на наш погляд, вираженням стилю епохи



Пен Лю,
голова правління
Громадської організації
«Центр культури
та мистецтв Китаю»,
заслужений артист естрад-
ного мистецтва України,
посол з пропаганди виконав-
чого мистецтва провінції
Хунань (КНР), член Міжна-
родної ради танців CID
UNESCO, аспірант Націо-
нального педагогічного
університету імені
М. П. Драгоманова
(Чанша, Китай)

бароко, її уявлень про красу. Епоха **бароко** об'єднує поняття краси та стилю, у цій красі не було ні природних законів, властивих античності, ні раціональності чисел, характерної мистецтву Відродження. Сама назва *бароко* походить з італійської та перекладається як «перлина неправильної форми», а саме такі перлини особливо цінувалися в той час. Мистецтво цієї епохи протиставляється пропорційному мистецтву епохи Відродження.

Отже, справжній розквіт мистецтва хореографії починається в XVII столітті, з часів Відродження, коли у Франції було створено Королівську академію танцю. У ній розробили систему класичної хореографії та заклали фундамент для балету.

Незабаром була відкрита Паризька опера, балетмейстером якої призначили П. Бошана, який сформував балетну трупю театру. Спочатку в складі її танцювальної трупи були одні чоловіки, а жінки на сцені Паризької опери з'явилися лише 1681 року. У театрі ставили опери-балети композитора Люллі й комедії-балети драматурга Мольєра. Діючими особами спочатку були придворні, а вистави майже не відрізнялися від палацових дійств. Танцювали повільні менуети, гавот і павану. Маски, важкі сукні та туфлі на високих підборах заважали жінкам виконувати складні рухи, тому чоловічі танці відрізнялися більшою граційністю і витонченістю.

До середини XVIII століття балет завоював велику популярність у Європі. Усі аристократичні двори Європи прагнули наслідувати розкішну забаву французького королівського двору. У містах відкривали оперні театри. Численні танцівники й учителі танців легко знаходили собі роботу. Із часом, під впливом балетної моди, жіночий танцювальний костюм став значно легшим і вільнішим, під ним почали вгадуватись природні лінії тіла. Танцівниці відмовилися від взуття на підборах, замінивши їх на легені туфельки. Менш громіздким став і чоловічий костюм. Кожне зазначене нововведення робило танець більш гармонійним, а танцювальну техніку – складнішою. Поступово балет відокремився від опери та перетворився на самостійне мистецтво. Французька балетна школа славилася витонченістю і пластичністю, їй була властива деяка холодність, формальність виконання та вичурність.

Кінець XVIII століття відкриває новий напрям у мистецтві – **романтизм**, який значно впливає на балет. Прагнучи зробити свій танець легким, виконавиці намагалися встати на кінчики пальців, що призвело до винаходу жіночого танцювального взуття – **пуантів**. У балетній енциклопедії зазначено, що слово *пуанти* пішло від французького *pointe*, тобто кінчик. Танок на пуантах (*sur les pointes*) – це танок, який виконували на кінчиках пальців [1, 419].

Надалі пальцева техніка жіночого танцю активно розвивалася. **Марія Тальоні** (італ. Maria Taglioni; 23 квітня 1804 р., Стокгольм, 22 квітня 1884 р., м. Марсель) першою застосувала танець на пуантах як засіб виразності. Це знаменита італійська балерина, центральна фігура в балеті епохи романтизму. Марія народилася в сім'ї балетмейстера та хореографа Філіпа Тальоні [1, 502]. Дівчинка не мала ні балетної фігури, ні особливої зовнішності. Незважаючи на це, її батько вирішив зробити з неї балерину. Марія навчалася у Відні, Стокгольмі, а потім у Парижі у Франсуа Кулона. Пізніше батько займався з Марією сам, 1822 року він

поставив балет «Прийом юної німфи при палаці Терпсихори», з яким Марія дебютувала у Відні. Танцівниця відмовилася від властивих балету незручних нарядів, перук і гриму, танцювала тільки в скромній легкій сукні. Паризьку публіку Марія підкорила 1827 року у «Венеційському карнавалі», з тих пір вона часто танцювала в паризькій Гранд-Опера. Там же в березні 1832 року відбулася прем'єра балету «Сильфіда», що ознаменувало початок епохи балетного романтизму. Саме тоді Тальоні ввела в танець балетну пачку та пуанти. До Марії Тальоні гарненькі балерини підкорювали публіку віртуозною технікою танцю і жіночим шармом. Тальоні, яка аж ніяк не була красунею, створила новий образ балерини – одухотворений і загадковий. У балеті «Сильфіда» вона втілила образ неземної істоти, що уособлює ідеал – недосяжну мрію про красу. У струмливій білій сукні, злітаючи в легких стрибках і завмираючи на кінчиках пальців, Тальоні стала першою балериною, яка використала пуанти та зробила їх невід'ємною частиною класичного балету. Усі столиці Європи захоплювалися нею. На надгробку знаменитої балерини написано: «Земле, не тисни на неї занадто сильно, адже вона так легко ступала по тобі» [3].

У цей час з'явилася безліч чудових балетів, але, на жаль, романтичний балет став останнім періодом розквіту танцювального мистецтва на Заході. З другої половини XIX століття балет, втративши своє колишнє значення, перетворився на додаток до опери. Лише в 30-ті роки XX століття під впливом російського балету почалося відродження цього виду мистецтва в Європі.

1663 року до *Росії* прибув іноземець Ніколя Ліма (або Лім). З приблизних відомостей Ніколя Ліма швидше за все був шотландцем, що емігрував у Францію, а згодом переїхав до Росії як офіцер інженерних військ. Однак цілком достовірним фактом є те, що його пізнання в балеті були досить глибокі. Він створив та очолив балетну трупу був її педагогом, балетмейстером і першим танцівником. На навчання до трупи дали десять «міщанських дітей», а через рік їх число подвоїлося. І вже 1673 року на сцені Кремлівського театру Н. Ліма виконував «французький танець» у «Балеті про Орфея і Еврідіку». Це був перший професійний балетний спектакль у французькому стилі, декораціями кого були піраміди, що рухались. Сюжет про співака, який спустився в підземне царство, щоб повернути до життя улюблену дружину, був дуже популярний у XVII столітті. Партитура «Балету про Орфея і Еврідіку» не збереглася, і ноти втрачені. Імовірно автором музики вважають великого німецького композитор тієї епохи Генріха Шютца. Відомо, що у своїй творчості він звертався до міфу про легендарного співака й навіть написав на цю тему балет [4].

У 1730-х роках у Петербурзі при дворі Анни Іоанівни влаштовували регулярні оперно-балетні вистави. Танцювальні сцени в операх ставили балетмейстери Ж. Б. Ланде й А. Рінальді (на прізвисько Фоссано). Дворянська молодь була зобов'язана навчатися танців, тому в Петербурзі бальний танець став обов'язковою дисципліною в Шляхетському кадетському корпусі. З відкриттям літнього театру в Літньому саду взимку у флігелі Зимового палацу кадети почали брати участь у балетних танцях. Викладачем танців у корпусі був Жан-Батист Ланде. Він, як ніхто інший, бачив потребу в російському балетному театрі. У вересні 1737 року він подав прохання, у якому зумів обґрунтувати необхідність створення

нової спеціальної школи, де дівчатка і хлопчики простого походження навчалися б хореографічному мистецтву. Незабаром Анна Іоанівна такий дозвіл надала. Так 4 травня 1738 року була відкрита перша в Росії школа балетного танцю: перша назва «Танцювальна Ея Імператорської Величності школа», пізніше отримала назву Імператорського театального училища, нині – Академія російського балету імені А. Я. Ваганової. З палацової челяді відібрали дванадцять дівчаток і дванадцять струнких юнаків, яких і почав навчати Ланде. Щоденна праця принесла результати – публіка була в захваті від побаченого. З 1743-го колишнім учням Ланде починають виплачувати платню як артистам балету. Школа дуже швидко зуміла дати російській сцені прекрасних артистів кордебалету й чудових солістів. В історії залишилися прізвища кращих учнів першого набору: Ксенії Сергєєвої, Авдотї Тимофєєвої, Єлизавети Зоріної, Афанасії Топоркової, Андрія Нестерова.

Серед перших викладачів школи було багато іноземців – італійців, французів та інших: Ф. Гільфердінг, Г. Анджоліні, Д. Канціані й нарешті знаний Ш. Дідло. Вони старанно працювали, розвиваючи здібності російських дівчат і юнаків, закладаючи фундамент російської професійної хореографічної освіти [2].

У 1784–1792 роках у Школі викладав послідовник Жана-Жоржа Новерра – Джузеппе Канціані. Він значно підвищив рівень підготовки, наблизивши його до європейського, і виховав плеяду чудових танцівників. Серед учнів Канціані був перший російський балетмейстер Іван Вальберх, який виявився талановитим педагогом і керував Школою на межі XVIII–XIX ст. І. Вальберх виховав чудову танцівницю Євгенію Колосову, яка при Ш. Дідло стала першою російською жінкою-педагогом, й Ісаака Аблеца – першого посланця педагога з Петербурга до Московського балету.

1801 році до Петербурга приїхав французький танцівник, педагог і балетмейстер Шарль-Луї Дідло (працював 1801–1811 та 1816–1829 роки). Під його керівництвом російський балетний театр посів одне з перших місць у Європі. Хореографічні драми Ш-Л. Дідло увійшли до кращих досягнень епохи *преромантизму*. Дідло розвинув жіночий і чоловічий танець, підняв роль кордебалету. Вніс значні перетворення в балетні вистави, кардинально змінив костюм і грим: скасував перуки й шиньйони, черевики з пряжками, важкі кафтани, фіжки; увів газові туніки та трико, зручні для танців. Реформа костюма була безпосередньо пов'язана зі змінами в хореографічній техніці. Сценічний танець остаточно перестав бути аналогом салонного й набув рис сучасного класичного танцю з чіткістю ліній тіла, більшою амплітудою рухів рук, корпусу й особливо ніг, польотом, що призвело до більшої свободи рухів. Перетворення в техніці танцю неминуче зумовили зміни в системі навчання, які зробив Дідло, очолюючи школу.

На початку XIX століття російське балетне мистецтво досягло творчої зрілості. Російські танцівники: Є. Колосова, М. Данилова, Н. Ліхутіна, Н. Новицька, А. Істоміна, О. Телешова, Н. Гольц, О. Глушковський – внесли в танець виразність і натхненність. Російський балет 20-х років звільнився від засилля іноземних гастролерів, при цьому балерини й танцівники, зберігаючи кращі традиції

класичного танцю, наповнювали його змістовністю і російською своєрідністю. Недарма Пушкін писав про танець А. Істоміної: «Душею виконаний політ» російської Терпсихори [2].

Балет посів у російській театральній культурі почесне місце, куди значніше, ніж у будь-якій європейській країні, включаючи Францію чи Італію, де канони класичного танцю склалися вже на початку ХІХ століття. Причини особливого ставлення до балету в Росії різні. Зокрема, престиж цього жанру був високим при російському дворі, і царська скарбниця готова була постійно виділяти на розвиток балету значні суми. Балетні школи, що склалися в Росії, були кращими у світі, і тому до них могли запрошувати найзнаменитіших педагогів-балетмейстерів світу.

Петербурзький балет був нерозривно пов'язаний зі школою, де творили кращі балетмейстри ХІХ століття, майстри-іноземці: французи Ж. Перро, А. Сен-Леон, М. Петіпа, Х. Йогансон і італієць Е. Чекетті [2]. Свого часу не знайшовши застосування своїм силам на батьківщині, де вже в другій половині ХІХ століття в балеті панував застій, а багато старих хореографічних шкіл розпадалися, вони знайшли визнання на теренах російського балету. Робота в Петербурзі з 1830–1850 роки найкращих майстрів балету справила величезний вплив на педагогічну практику. Іноземні майстри продовжували працювати в Імператорському училищі, російські артисти, а часто й учні, які брали участь у спектаклях, вбирали мистецтво іноземців, переймали естетичні новації, останні досягнення техніки танцю.

Перші успіхи випускниць Петербурзького училища: Т. Смирнової, Є. Андрєянової, М. Муравйової, Н. Богданової – довели не тільки їх талановитість, а й високий виконавчий рівень мистецтва танцю в Росії. У наступні роки в училищі викладали такі майстри-хореографи: П. Гердт, О. Вазем, М. Обухів, О. Ширяєв, К. Кулічевська, М. Легат, М. Фокін. Їхніми творчими та педагогічними зусиллями остаточно сформувалися засади «російської школи», яка, перейнявши м'якість та витонченість французів і віртуозну майстерність італійців, створила власний гармонійний стиль танцю. Випускники школи не тільки успішно танцювали класичні балети, а й були спроможні створювати різні образи в новаторських балетах Михайла Фокіна. Світова слава А. Павлової, М. Кшесинської, Т. Карсавіної, О. Спесивцевої, М. Фокіна, В. Ніжинського, О. Преображенської, В. Трефілової і багатьох інших довела безумовні досягнення школи петербурзького балету [2].

Окремо необхідно згадати Сергія Павловича Дягілева та його «російські сезони», які підтвердили світовий тріумф російського балету. Так, у Європі на приватні кошти С. Дягілев створив мандрівну балетну трупу, яка виступала на найзнаменитіших європейських та американських сценах. Більше двадцяти років вона була унікальним балетним колективом, рівного якому не було у світі. З перших же сезонів виступу трупа «Російських сезонів» мала величезний успіх, задовольняючи потребу публіки в слов'янській та орієнтальній екзотиці. Але незадовго до початку Першої світової війни Дягілев почав реформувати трупу, перетворивши її в лабораторію авангарду, співпрацюючи з такими художниками, як Пікассо, Кокто, Дерен, Шлюб і Матісс, з футуристами, кубістами і сюрреалістами,

з російськими авангардистами Ларіоновим, Гончаровою та Наумом Габо. Значення «Дягілєвських Російських сезонів» для поширення естетики й престижу європейського авангарду неможливо переоцінити [6].

Революція в жовтні змінила загальне спрямування шкільного балетного виховання. Навчальний заклад було офіційно перейменовано в Хореографічне училище, а вже наступні 1918–1919 роки контингент вихованців доходить до 300, і це в складних умовах громадянської війни. До 1917 року в школі навчалось у середньому 30–80 вихованців. Т. Вечеслова розповідала про свої учнівські роки: «Школа не опалюється, у класах чорнило перетворювалися на лід, на уроках ми сиділи в шубах і валянках. Класичним танцем займалися в теплих вовняних сукнях, зверху яких були нап'ялені хустки або кофти. Однак усе це не могло заморозити нашої любові до своєї праці. Школа – це наше життя, у ній ми були у творчій атмосфері» [2]. У цей нелегкий період «старі» педагоги школи, що почали викладати до Жовтня: Л. Леонтєв, О. Ширяєв, О. Монахов, В. Пономарьов, В. Семенов, так і «нові»: О. Вечеслова-Снеткова, М. Романова, А. Ваганова, Л. Петров, керівник училища О. Хмар – допомогли зберегти величезні практичні напрацювання, передавши їх у руки талановитої молоді. Це допомогло поставити та вирішити принципово нові завдання Ленінградського училища в наступні навчальні роки.

Першу й головну мету в 30-ті роки ХХ століття сформулювала *Агрипина Ваганова*: «Ми ставимо перед собою завдання готувати кадри не тільки виконавців, які володіють технікою класичного танцю, тому що не можна обмежувати мету балетної освіти тільки оволодінням методикою виконання рухів. Ми повинні готувати творчих працівників наших театрів, озброєних не тільки знанням основ професійної майстерності і його віртуозністю, але й загальною культурою. Ми зобов'язані випускати фахівців не тільки політично грамотних, але й політично мислячих» [2].

Події Жовтневої революції 1917 року в Росії надихали майстрів балету до нового життя, революційної тематики, заповнивши простір творчого експерименту. Перед балетмейстерами постало нове завдання: наблизити хореографічне мистецтво до народу, зробити його більш життєвим і доступним. Так виник жанр *драматичного балету*. Це були вистави, що базувались на сюжетах відомих літературних творів, які будували за законами драматичного спектаклю.

Дореволюційна школа не мала зафіксованих навчальних програм, окрім «Програми занять балетними танцями зі зразковим розподілом на сім відділів» В. Степанова 1895 року. На практиці кожен педагог дотримувався своєї власної системи (програми), не фіксувавши її на папері. 1928 року була випущена перша брошура «Навчальний план і програма ЛГХУ», у якій були коротко окреслені завдання кожного року восьмирічного навчання класичного танцю. У збірнику 1936 року було надруковано вже вісім програм, що охоплювали всі спеціальні дисципліни хореографічного училища. Неоціненну роль відіграв методичний посібник «Основи класичного танцю» (1934) Агрипини Яківни Ваганової. Видання згодом переклали на багато мов й активно використовують і тепер у всьому світі. «Вагановська методика» стала основою для навчання учнів у всіх хореографічних навчальних закладах країни. Деяко пізніше з'явився перший у світі

посібник і з характерного танцю «Основи характерного танцю» (1939), який написали основоположник цього предмету О. Ширяєв спільно зі своїми учнями А. Бочаровим та О. Лопуховим. Була створена також методика з наукових основ прийому дітей в хореографічне училище та методика бального й історико-побутового танців [2].

Із середини 1930-х років і до Другої світової війни в школі, окрім виконавчого, функціонували ще два відділення: педагогічне – керівник А. Ваганова та балетмейстерське – керівник Ф. Лопухов. Раніше цих фахівців ніхто у світі не готував, досвід передавали безпосередньо від покоління до покоління. Було визнано за доцільне навчати зазначені відділення у вищому навчальному закладі, педагогів – у консерваторії міста Ленінград, а балетмейстерів у Московському ГІТІС (рос. Государственный институт театрального искусства). Так хореографічна освіта піднялась на вищий рівень, що позитивно вплинуло на подальший розвиток балетного мистецтва.

В **Україні** балет як самостійний жанр хореографічного мистецтва почав розвиватися за часів радянської влади. 1919 року в Київському театрі поставили балет «Жизель»: балетмейстер – Михайло Мордкін, композитор – Адольф Шарль Адан. Того самого року в театрі Державної української музичної драми в опері М. Лисенка «Утоплена» поставили танці русалок, а також балетну виставу «Азіаде» на музику І. Гютеля (хореографія балетмейстера М. Мордкіна). У Харкові 1925 року поставили балет «Корсар» (балетмейстер – Михайло Моїсеєв, композитор – Адольф Адан). Усі ці вистави художньо оформив український живописець, графік, сценограф, педагог, академік Академії мистецтв СРСР, народний художник СРСР Петрицький Анатолій Галактіонович.

Створення першого українського балету «Пан Каньовський» (балетмейстер – Василь Литвиненко, композитор – Михайло Вериківський) поклало початок самотньому українському національному балету в Харкові 1930 року. Творчі здобутки українського національного балету «Пана Каньовського» були продовжені в балеті «Лілея», який відбувся в Києві 1940 року (балетмейстер – Галина Березова, композитор – Костянтин Данькевич). «Київська постановка "Лілея", здійснена з великим епічним розмахом, стала не тільки закономірним продовженням національних класичних музично-театральних традицій і досягнень у галузі синтезу народного й академічного танців, але і якісно новим етапом у розвитку українського балетного театру», – відмітив Юрій Станішевський [5, 111].

Дослідивши історію виникнення та розвитку балетного мистецтва, окреслити такі етапи його становлення:

- у кінці XVI століття в Італії з'явився новий вид придворних розваг – балет;
- у другій половині XVII століття балет отримав подальший розвиток у Франції – виникла перша балетна школа «Королівська академія танцю» (1661);
- у XVIII столітті балет завоював велику популярність у Європі;
- 1738 року в Росії відкрито першу школу балетного танцю – «Танцювальна Ея Імператорської Величності школа»;
- кінець XVIII століття відкрив новий напрям у мистецтві – романтизм, який значно вплинув на балет (танець на кінчиках пальців – пуанти);
- на початку XIX століття російське балетне мистецтво досягло творчої зрілості;

- з другої половини XIX століття європейський балет, втративши своє колишнє значення, перетворився на придаток до опери;
 - на межі XIX–XX століть остаточно сформувалася російська школа хореографії;
 - у 30-ті роки XX століття під впливом російського балету почалося відродження цього виду мистецтва в Європі;
 - 1934 року вийшов методичний посібник «Основи класичного танцю» А. Я. Ваганової, який дав наукове підґрунтя системі класичного танцю.
- Сьогодні система класичного танцю А. Ваганової є найбільш визнаною в мистецтві танцю.



*Новорічний концерт (2019–2020) у провінції Хунань (Китай).
Учасники: балет Національної опери України,
прима-балерина Ольга Голиця і соліст Дмитро Чеботарьов*

Література

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.: илл.
2. Деген А., Ступников И. Академия русского балета имени Вагановой 1988. URL: https://www.belcanto.ru/vaganova_academy.html (дата звернення: 08.05.2020).
3. Земля, не дави на нее слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе. URL: https://www.liveinternet.ru/users/the_inessa/post322213094/ (дата звернення: 17.05.2020).
4. Наумова Н. Самый первый балетный спектакль в России: когда он был показан и что о нём известно? URL: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/71866/> (дата звернення: 26.04.2020).
5. Станишевский Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.: илл.
6. Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда» URL: <https://ekniga.org/reader/211357/page/35/> (дата звернення: 26.04.2020).

Peng Liu
(China)

STAGES OF BALLET ART

Abstract. *The article establishes that ballet art, on the one hand, preserves the canons, and on the other, strives for the best, interesting and new. Therefore, the history of the emergence and development of ballet art has been investigated and the stages of formation from the emergence of ballet as a new court entertainment to a scientifically grounded system of classical dance – the methodological manual "Fundamentals of Classical Dance" by A. Vaganova are outlined.*

Keywords: *ballet art, stages of formation, methodological manual «Fundamentals of classical dance» A. Vaganov, the system of classical dance.*

МИСТЕЦТВО І ЙОГО МІСЦЕ В ХУДОЖНЬО-ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

УДК 7.077-053.6

Анотація. *Обґрунтовано значення мистецтва в художньо-естетичному вихованні учнівської молоді в освітньому процесі на сучасному етапі. Визначено роль основних видів і жанрів мистецтва у формуванні гармонійно розвинутої особистості, духовному її збагаченні, більш глибокому розумінні мистецтва та його практичному застосуванні в учнівському середовищі.*

Ключові слова: *мистецтво, мистецька освіта, мистецькі заклади, мистецькі дисципліни, форми виховної роботи, заходи, особистість.*

Мистецтво – школа вдосконалення особистості, її художньо-естетичної освіченості та культури, формування її духовного світу, високих почуттів і запитів. Художнє бачення світу, образне сприйняття життя, ступінь розуміння творів мистецтва, творча активність і цілеспрямоване ставлення до побутових та інших явищ народжуються в процесі навчання в освітніх закладах, на основі знання всіх видів і жанрів мистецтва.

Закон України «Про освіту» (від 05.09.2017 № 2145-УШ) визначає, що «освіта є основою інтелектуального, духовного, фізичного і культурного розвитку особистості, її успішної соціалізації, економічного добробуту, запорукою розвитку суспільства, об'єднаного спільними цінностями і культурою, та держави».

На сьогодні в державі впроваджують нові технології організації позакласної та позашкільної діяльності закладів освіти в регіонах України, які спрямовані на різнобічний розвиток дитини як особистості. Особливу увагу приділяють організації змісту дозвілля дітей у позаурочний час у школах і позашкільних закладах освіти.



Тараканова
Аліса Павлівна,
методист вищої
категорії відділу
наукового
та навчально-
методичного забез-
печення змісту
позашкільної освіти
та виховної роботи
ДНУ «Інститут
модернізації змісту
освіти»
(Київ, Україна)

Програма «Основні орієнтири виховання учнів 1–11 класів загальноосвітніх навчальних закладів» (Наказ МОН України № 1243 від 31.10.2011) наголошує на важливості виховання особистості естетично та морально зрілою, зі сформованими естетичними смаками, гуманістичним ставленням до мистецтва, природи, праці та взагалі до краси життя. У художньому вихованні учнівської молоді провідна роль належить мистецтву як найдієвішому засобу духовного збагачення особистості, спілкування з яким – це завжди розвивальний процес. Саме в цьому процесі *заклади мистецької освіти* відіграють важливу роль. Мистецькі дисципліни, що викладають у них, надають можливість опанувати обраний вид мистецтва. Однак головним у практичній діяльності художніх дитячих колективів залишається зміст навчального матеріалу та можливість здійснювати навчально-виховний процес диференційовано, з використанням різних організаційних форм роботи: урок, заняття, гурткова робота, клубна робота, індивідуальні заняття, курси, концерти, виставки, тощо.

Мистецтво, за визначенням академіка Б. Т. Ліхачова, – «одна з форм суспільної свідомості, за допомогою якої люди відображають об'єктивну реальність» [5, 99]. Продовжуючи думку вченого, зазначимо, що саме мистецтво впливає на організацію життєдіяльності, пробуджує внутрішні духовні стимули, забезпечує активне співпереживання і взаєморозуміння в колективі.

Мистецтво наповнює вільний час учнів соціально цінним змістом, задовольняє їхні інтереси й потреби, сприяє різнобічному розвитку. Формування особистості та її ідеалів засобами мистецтва висуває високі вимоги до художньої освіти в загальноосвітніх і позашкільних закладах.

На сьогодні в художньо-творчій діяльності учнівської молоді значного розвитку набули спеціалізовані загальноосвітні школи, позашкільні освітні заклади, багато з яких переросли в заклади гуманітарного профілю та художньо-естетичного напрямку. У цих закладах мистецькі предмети є пріоритетними, і в них учні мають можливість отримувати спеціальні знання, творчо розвиватися і виражати свою особистість через улюблену справу.

Визнано, що «мистецтво – це школа, у якій ми весь свій вік вчимося розуміти життя, розуміти себе, розуміти інших людей» [3, 7].

У нашій країні в кожному місті, районі, області велику роботу з художньо-естетичної діяльності проводять освітні заклади, у яких діють різні типи творчих об'єднань учнів: *гуртки* (хореографічні, драматичні, вокальні й ін.); *студії* (образотворчого, хореографічного, музичного, театрального, кіно- та циркового мистецтва тощо); *ансамблі, театри, клуби* з різних видів мистецтва. Цікавою формою в системі освіти є *школи мистецтв*.

В організації роботи гуртків позакласної та позашкільної діяльності значна роль належить музичному мистецтву. Музика є одним із наймогутніших засобів виховання. Якщо змістовність духовної культури становлять естетичні, моральні та світоглядні цінності суспільства, то музика є інтонаційним засобом вираження цих цінностей, що відображаються через музичні образи. Музичний образ твору – це комплекс виразних засобів, які діють на слухача своїм конкретним звучанням. Основною формою організації системного музичного навчання – є заняття, на яких здійснюється взаємозв'язок у вирішенні музично-естетичних завдань, набутті вмінь і навичок у виконавській творчості вихованців.

На музичних заняттях необхідно враховувати запити конкретних груп вихованців та умови для їх реалізації. Форми занять можуть бути різноманітні: участь у хоро-вих колективах, оркестрах, оркестрових групах, ансамблях, навчання гри на ін-струментах. Особливою популярністю серед дитячої аудиторії користуються вокальні групи, сольний спів, шоу-групи.

Значний вплив на художнє виховання особистості має образотворче мистецтво, яке є необхідним засобом для формування її психіки, художньо-творчого розвитку, що мають велике значення в естетичному вихованні. В умовах закладів освіти організують і лекції, і практичні заняття із живопису, прикладних видів образотворчого мистецтва, спеціальні виставки, галереї. Навчання образотворчому мистецтву базується на глибокому вивченні культурної спадщини України. Жанри та різні техніки цього виду мистецтва: рисунок, живопис, художня кераміка та скульптура, графіка й комп'ютерна графіка тощо формують в учнівської молоді стійкий інтерес до занять з образотворчого мистецтва, в основі якого народне мистецтво та його витoki. Усі форми роботи спрямовані на розвиток наочно-образного мислення вихованців. Різноманітні інноваційні мистецькі заклади надають дітям можливість опанувати різні види й жанри образотворчого мистецтва.

На сучасному етапі особливе місце в естетичному розвитку дітей посідає хореографія. Мистецтво хореографії – явище загальнолюдське, що має багатовікову історію розвитку. У його основі закладена потреба людини виражати свої емоції засобами пластики. У танці не звучить слово, але виразність пластики людського тіла, музичних ритмів і мелодій виявляється могутньою силою, тому мова танцю інтернаціональна та зрозуміла всім.

Танець – мистецтво, близьке й доступне кожному. Свого найвищого розквіту воно набуло в наш час. Величезний вплив хореографічного мистецтва на особистість зумовлений його синтетичною природою. Могутні чинники – музика, пластика, ритм, елементи живопису та драматичного мистецтва – надзвичайно привабливі для дітей. Також хореографія як жоден вид мистецтва дає можливість сучасній молоді втамувати спрагу в русі. Адже танець – це передусім рух, і рух красивий, окрилений.

Серед різновидів художньо-творчих об'єднань в закладах освіти чільне місце посідають театральні об'єднання: традиційні театри ляльок, драматичні гуртки, різноманітні мистецькі театральні утворення – шоу-театри, театри танцю, дитяча опера. Організація та діяльність дитячих аматорських театральних колективів дає можливість охоплювати просвітницькою роботою велику кількість учнівської молоді. Особливістю театального мистецтва на сучасному етапі є утворення різноманітних шкіл і спрямувань. Останнім часом значного поширення набувають **інтерактивні театри**. Театр вуличного дійства, яким він є по суті, – це поєднання сценічного мистецтва та соціальної послуги. За прикладом київського Тендерного інтерактивного театру створено аналогічні об'єднання в багатьох областях України.

Значне місце в дитячій творчій діяльності посідає **цирк** – одне з найдавніших і найпопулярніших видовищ. Сучасний рівень циркового виконавства потребує всебічної підготовки – не лише акробатично-трюкової, а й хореографічної. Педагогічну унікальність цирку зумовлюють такі чинники: різноманітна організаційна

діяльність (пізнавальна, художньо-естетична, спортивна, ігрова) доповнюється працею (підготовка до виступів, підготовка та ремонт нескладного реквізиту) і професійним партнерством (груповий характер діяльності).

Закономірно, що *художня творчість*, розвиваючи та поглиблюючи естетичне ставлення до дійсності, готує особистість до більш витонченого розуміння прекрасного, багатшого емоційного переживання ідей, закладених у творах мистецтва. В умовах широкого охоплення дітей художньою діяльністю суттєво зростає ефективність різноманітних форм художнього виховання. Підтвердження цьому – значні досягнення учнівської молоді в оволодінні навичками та вміннями з різних видів мистецтва, поява нових творчих об'єднань, таких як: шоу-балети, театри масових видовищ, артклуби, студії індустрії моди, конкурси плерного малюнка тощо. Проте варто пам'ятати, що дитячий художній колектив (гурток, студія, ансамбль тощо) – це передусім змістовна організація педагогічного процесу, спрямована на виховання гармонійно розвиненої, здорової морально та фізично людини, культурної освіченої особистості, майбутнього громадянина – патріота свого народу, Батьківщини. Занепокоєння викликають різноманітні «фестивалі і конкурси» зі статусом міжнародних і всеукраїнських. Найчастіше ці заходи організовують громадські організації, артисти-пенсіонери, які часто навіть необізнані з положенням «Про порядок організації і проведення в Україні всеукраїнських та міжнародних фестивалів народної творчості», яке затвердили Міністерство культури та Міністерство юстиції України. Непокоїть неузгодженість вікових категорій дитячих колективів, які беруть участь у таких заходах. Простежується прикра тенденція заміни живого звучання музики неякісними фонограмами, що викликають роздратування в слухачів, створення різноманітних шоу, що шкодить повноцінному розвитку мистецтв. На жаль, під впливом участі в таких заходах у сучасних дітей формується спотворене розуміння творів народного мистецтва, деформуються їхні пріоритети.

За сучасних умов, коли відбувається зміна ціннісних орієнтацій у суспільстві, будується національна держава, відроджується національна культура, відчутна потреба в активізації впливу мистецької освіти на формування молодого покоління – майбутнього будівника нашої державності. Саме заклади мистецької освіти мають стати осередками художньо-естетичного виховання та професійної орієнтації. Велика відповідальність у вирішенні цього завдання лежить на педагогічних колективах, оскільки від організації навчально-виховної роботи залежить культурний рівень юного покоління.

На основі аналізу та систематизації науково-практичної літератури з ефективного впровадження мистецької освіти в загальноосвітніх, позашкільних та інших закладах освіти окреслимо умови, які цьому сприятимуть:

- науково-методичний супровід навчально-виховного процесу;
- якісне художньо-естетичне середовище (естетика приміщень закладу освіти, його подвір'я, робочого місця тощо);
- підвищення вимог до вибору художніх творів для вихованців, що відповідають віковим особливостям дітей і формують розуміння мистецтва;
- забезпечення закладів висококваліфікованими професійними кадрами.

Навчання учнівської молоді різними видами і жанрами мистецької освіти – процес засвоєння ними сукупності знань, умінь, навичок, формування ціннісних установок щодо мистецької і художньої творчості.

Література

1. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 10.01.2021).
2. Ильин А. С. Программа работы ансамбля песни и танца во внешкольных учреждениях / Республиканский учебно-методический кабинет воспитательной работы М-ва просвещения УССР. Київ, 1984. 69 с.
3. Карп П. Младшая муза. Москва : Детская литература, 1986. 186 с.
4. Купченко М. Рідні мелодії та ритми: українське вокально-хореографічне мистецтво : практ. посіб. / уряд. М. Купченко. Чернівці : Букрек, 2007. 160 с.
5. Лихачов Б. Т. Теория эстетического воспитания школьников. Ч. 3: Художественно-эстетическое воспитание школьников средствами искусства. Москва : Просвещение, 1985. 176 с.
6. Масол Л. М. Художня культура : підручник для 9 класу загальноосвітніх навчальних закладів. Київ : Генеза, 2009. 287с.

Alisa Tarakanova
(Ukraine)

ART AND ITS PLACE IN THE ARTISTIC AND CREATIVE ACTIVITY OF STUDENT YOUTH

Annotation. *The article notes the importance of art in the artistic and aesthetic education of young students in the educational process at the present stage. On the role of the main types and genres of art in the formation of a harmoniously developed personality, its spiritual enrichment, a deeper understanding of art and its practical application in the student environment.*

Keywords: *art, art education, art institutions, art disciplines, forms of work, events, personality.*

ОБ ИСКУССТВЕ ПОДЛИННОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

УДК 792.01

Аннотация. *В публикации речь идет о природе понятий театральность и зрелищность. Отмечено, что в современных условиях различия между ними все больше стираются. Неверное понимание и определение этих понятий на практике приводит к нагромождению средств выразительности, к стиранию содержательной стороны образов. Указано мнение выдающегося режиссёра оперной сцены Б. Покровского об искусстве подлинной театральности. Относительно пластического начала, которое присутствует в темпо-ритме всего представления, упомянуто слова Б. Брехта о роли жестов и пантомимы. Также идет речь о творчестве всемирно известного режиссёра-хореографа Пины Бауш. Приведены примеры современных постановок узбекских режиссёров.*

Ключевые слова: *театр, искусство, зрелище, театральность, пластика, хореография, жест, пантомима, танец, образ.*

Размышляя о проблеме средств выразительности театра, хореографии, телевидения и эстрады, вникая в суть понятий театральность, зрелищность, видишь, что различия



**Юлдашев Тахир
Исмаилович,**
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории искусства
Узбекской государственной академии хореографии
(Ташкент, Узбекистан)

между ними все больше стираются. Неверное определение и разграничение этих понятий приводит к нагромождению и перенасыщению средств выразительности. За всем этим пропадает не только образ спектакля, образ, создаваемый артистом, но и сам исполнитель, слепо следующий указаниям режиссера или «подсказкам» фонограммы. Конечно, в современных условиях художественное мышление в театре, на телевидении и эстраде выражается в «монтаже аттракционов» и в особой экспрессии пластического языка спектакля, концерта, видеоклипа и эстрадного шоу, в основе которых должно лежать режиссерское видение мира. И зачастую мы это видим: зрительный, сценографический ряд говорят не меньше, а иногда и больше словесного, наполняя зрелище смыслом.

Этимологию понятия *зрелищность* следует связывать с массовыми действиями, имеющими магическое значение первобытного общества, синкретически объединившим зачатки всех видов искусства. А также наметившим предпосылки появления искусства актера в связи с распадом «массовых действий» на групповые игры и танцы, а также на исполнителей и зрителей. Еще тогда была определена «важнейшая функция зрелища – его эмоциональное воздействие на зрителей» [4, 2].

Зрелище к тому же – историческая категория, зависящая от идеологии власть имущих и определяющая, что может и должно быть показано и в какой форме. «В IV веке н.э. игры, устраиваемые в Риме, занимали 175 дней. Из них 10 дней отводились гладиаторским играм, 64 – цирковым представлениям, акробатическим номерам, жонглированию, фокусам и 101 день посвящали театральным играм. На первый взгляд, соотношение, казалось бы, в пользу театра. Однако, снижение уровня театральной культуры проявилось тогда, прежде всего в смещении понятий зрелищность и театральность. То, что понимали в то время под словом *театр* – означало блестящие феерические зрелища, которые в нашем представлении были фактически гала-концертами, т.е. зрелищами, состоящими из череды ударных номеров, сменявших друг друга. Порой театральные игры демонстрировали духовное падение Рима (отрицательных героев играли люди, заранее осужденные на смерть, лилась настоящая кровь и т.п.).

Вместе с тем вне элементов жестокости эти представления демонстрировали определенную искусность в выстраивании сценария, оригинальных драматургических решений – всего того, что развивало эстетику постановки массовых зрелищ» [2, 3].

История мирового театрального искусства изобилует и другими примерами, когда театр понимали как «концерт ряженных» (В. И. Немирович-Данченко), как «политическая дискуссия», театрализованный (пролеткультовский) диспут, как «трибуна» средневековой назидательной дидактики.

Общеизвестно, что первая *опера* была написана не музыкантами, а актерами. Они хотели возродить принципы древнегреческой трагедии и положить ее на музыку. Таким образом, зрелищное начало было ведущим.

Монтеверди, один из основоположников музыкальной драматургии, прежде всего, был драматургом и понимал, что драматургию «оживляет» театр. Актерское искусство, режиссерское воображение синтетически вбирает в себя музыкальное, вокальное искусство и, конечно же, зрительское восприятие.

В дальнейшем однозначное, прямолинейное понимание деятелями музыкального искусства понятия зрелищности привело к тому, что оперу преимущественно исполняли как музыкально-вокальное действо. На оперу стали ходить как на «костюмированный концерт». Порой опера, утратив свою драматургическую цельность, превращалась в чисто музыкальное зрелище. И сейчас эта тенденция сильно обедняет восприятие оперного жанра. Называя это явление «признаком нелепости», выдающийся режиссер современной оперной сцены **Б. Покровский** писал: «Потеря театральности в опере привела к тому, что публике скучно в опере... Но нельзя искусство подлинной театральности превращать в зрелищность, только в зрелищность. Театральность вызывается фантазией, воображением театра и будит образное мышление зрительного зала... В чем театральность оперной музыки? В столкновении музыки и действия. Не иллюстрация, не параллельное движение того и другого, а столкновение противоположностей. Приоритет музыки опасен. Потому что музыка не имеет своего конкретного лица вне слова, вне драмы, вне события, вне факта того, что происходит на наших глазах. Здесь рождаются те действительно-чувственные загадки, разгадывание которых и есть основа оперной театральности. Публика очень легко, охотно и даже талантливо идет на подобного рода условное фантазирование. При этом у каждого из зрителей рождается свой театр. Театр, не видящий музыкально-драматургических загадок мертв. Выражающий их – интересен. Актеры оперы предпочитают режиссеров, которые ставят удобно». В одной столичной газете похвалили режиссера за то, что он поставил актеров на сцене так, чтобы им было удобно смотреть на дирижера. Значит, до сих пор критикам неизвестно, что «смотреть» на дирижера во время спектакля – признак немusicalности певца...

Конечно, без знания культуры оперного искусства, законов музыкальной драматургии нельзя вольно использовать музыку великих композиторов. В спектакле знаменитого Питера Брука «Кармен», по утверждению корифеев оперы, использована музыка Бизе, однако в силу того, что логика действия, чувств, даже сюжета была изменена, получился художественно-музыкальный спектакль, но не опера (здесь полуобнаженная Кармен въезжает на сцену на мотоцикле)» [3, 4].

Изначально проблемы зрелищности и театральности рассматривали сквозь призму оперы. И это в связи с тем, что в опере ведущее положение музыки преобладало, на протяжении многих лет это приводило к условному «подавлению» образности театра, призванной пробуждать воображение зрителей. Такие же тенденции за последнее время стали все четче проявляться в хореографии, в особенности на телевидении и эстраде. Конечно, хореография как искусство танца является, пожалуй, одним из самых условных видов зрелищного искусства, казалось бы, уже по своей природе, не должна быть лишена театральности и образности, так как рождена сценой. Однако и здесь на фоне растущей популярности видеоклипов, особенно заметно «падение этого искусства». Зачастую хореография становится обслуживающим фоном вокального искусства, особенно в его современных традиционных формах.

Мировая практика театра подтверждает, что грани между театральными сценическими видами искусства достаточно условны. Пластическое начало присутствует в темпо-ритме всего представления, охватывая синхронизацию слова,

движений, мимики и жестов актера. И роль режиссера достаточно важна в плане понимания цельности всего зрелищного ряда. **Б. Брехт**, которого трудно заподозрить в эстетстве, настаивал на таком изменении пропорций, на такой сценической стилизации и говорил: «Театр, основанный исключительно на совокупности действия, не может обходиться без хореографии. Достаточно элегантно жеста, грациозного движения, чтобы произвести впечатление отстраненности, а находки пантомимы оказывают фабуле ценную помощь» [1, 5]. Таким образом, понятие хореографии становится достаточно широким, а не только танцевальным.

Творчество всемирно известного режиссера-хореографа **Пины Бауш** является ярким примером понимания зрелищности и театральности такого сценического действия. Художественная цельность ее постановок состоит в том, что она добилась плавного перехода от танца к театральной выразительности, сумела пластически обозначить самые тонкие моменты танцевально-музыкального текста. Таким примером является использование хореографии в стиле «модерн балет» в спектакле «Миллион гвоздик» и других, с успехом демонстрируемых в «Театре танца» в Вуппертале (Германия).

В контексте этой проблемы нельзя обойти вниманием **современные постановки узбекских режиссеров**: «Радение с гранатом» Марка Вайля (театр «Ильхом»), «Медея» Авлиякули Хаджикулиева (театр «Эски мачит»), «Шум бола» Малики Искандеровой (ТЮЗ), «Щелкунчик», «Тень» Динары Юлдашевой (Государственный театр кукол). И все это на фоне другой характерной черты современной театральной жизни Ташкента, которая, порой, проявляется в преувеличенной экспрессии, показной эмоциональности, когда на первый план выдвигается моторно-мускульная энергетика актеров, подменяющая собой глубинную суть образов.

Литература

1. Брехт Б. О театре: Собрание сочинений: Малый органон: §73. Москва : Изд. иностр. литературы, 1960. 206 с.
2. Кривцун О. А. Эстетика : учебник. Москва : Аспект Пресс, 2000. 19 с.
3. Покровский Б. Прозрение: газ. *Советская культура*. 12.11.1988. 9 с.
4. Театральная энциклопедия. Т. 2. Москва : Искусство актера, 1963. 911 с.

Tahir Yuldashev
(Uzbekistan)

THE ART OF GENUINE THEATRICALITY

Annotation. *In the article of Takhir Yuldashev «On the art of genuine theatricality» is about the nature of the concept of theatricality and spectacle. It is noted that the differences between them are becoming less significant in the present circumstances. The incorrect understanding and definition of these concepts in practice, the author of the article notes, results in a pile of means of expressiveness, leading to erasure of the content of images. Referring to the experience of the outstanding stage director B. Pakrovsky, the author of the article cites his words about the art of genuine theatricality. Speaking about the early phase of the plasticity, which is present in the tempo rhythm of the entire performance, the author relies on B. Brecht's words about the role of gesture and pantomime. The article also refers to the work of world-famous director-choreographer Pina Bausch. Examples of contemporary productions of Uzbek directors are given.*

Keywords: *theatre, art, spectacle, theater, plastics, choreography, gesture, pantomime, dance, image.*

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 37.016:7.071.5

***Анотація.** Розглянуто педагогічну культуру людини у сфері мистецької освіти. Зазначено, що фахівець мистецької освіти повинен володіти професійною культурою, яка є складовою частиною педагогічної культури. Вона характеризується рівнем засвоєння фахівцем педагогічного досвіду і його реалізації в процесі професійної діяльності. Розглянуто внутрішню і зовнішню складові педагогічної культури, виокремлено основні компоненти внутрішньої культури фахівця мистецької освіти хореографічного спрямування.*

***Ключові слова:** педагогічна культура, професійна діяльність, мистецька освіта, педагогічний досвід, його компоненти, фахівець, хореографічна освіта.*

Педагогічна культура викладача – це сформований у нього рівень культури, його професійні здатності, що повсякденно проявляються в ставленні до себе, до інших людей, зокрема й до дітей. Педагогічні якості людини мають досить широку сферу прояву, але виокремимо педагогічну культуру у сфері мистецької освіти. У цьому контексті вона є засвоєним фаховим досвідом педагогічної діяльності, що повсякденно проявляється відповідно до віку і має професійну спрямованість.

***Педагогічна культура** – складний соціально-педагогічний феномен, який слід розглядати як інтегровану єдність певних структурних компонентів особистості, що гармонійно поєднані між собою: науковий світогляд і наукові знання, ерудиція, духовне багатство, особливі особистісні якості (гуманізм, справедливість, вимоглива доброта, толерантність, тактовність, прагнення до самовдосконалення), культура педагогічного мислення, психолого-педагогічна й методична підготовка, досконале володіння педагогічною технікою, позитивний педагогічний імідж, зовнішня естетична привабливість [1].*

Нові тенденції в освіті, актуалізовані на зламі другого й третього тисячоліть, поява інших парадигм виховання, оновленої системи соціальних цінностей і цілей освіти, її діалог з культурою людини як її творцем і суб'єктом, здатного до культурної самоосвіти, стимулювали особливий інтерес до дослідження феномену педагогічної культури і її складових [1].

Фахівець мистецької освіти повинен володіти професійною культурою, складовою частиною якої є педагогічна культура. Вона характеризується рівнем засвоєння викладачем педагогічного досвіду і його реалізації в процесі професійної діяльності. Для фахівця педагогічна культура має особливе значення, оскільки він є її первісним носієм, працюючи безпосередньо з людьми, зокрема



Шалана
Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, майстер спорту, член Національної хореографічної спілки України, член Міжнародної ради танців CID UNESCO (Київ, Україна)

з дітьми. Для фахівця мистецької освіти, особливо хореографічного спрямування, педагогічна культура надзвичайно важлива, оскільки він працює з вихованцями, формуючи одночасно їх тіло й душу.

Виділяють **внутрішню і зовнішню складові педагогічної культури** фахівця. Внутрішню складову педагогічної культури часто прирівнюють до знань і вмінь у галузі загальної та фахової педагогіки, якими володіє спеціаліст. З таким підходом не можна погодитися. Справа в тому, що людина може мати достатньо великий обсяг навичок, але далеко не завжди проявляти їх у практичній діяльності. Це означає, що рівень знань і вмінь характеризує лише компетентність людини як фахівця у відповідній сфері. Внутрішня культура людини – це той стрижень, та основа, яка багато в чому визначає її поведінку в різних життєвих ситуаціях, професійній діяльності. Отже, ідеться не тільки про рівень знань і вмінь людини в галузі фахової педагогіки, але й про сформовані особові установки, ідеали, потреби та мотиви, що визначають сферу й умови їх повсякденного прояву. Викладене вище дає змогу виділити основні **компоненти внутрішньої культури** фахівця мистецької освіти хореографічного спрямування:

– особа фахівця (внутрішня своєрідність): індивідуально-психологічні і фахово-педагогічні достоїнства і недоліки – **індивідуально-особовий рівень**;

– обсяг і ступінь засвоєння фахівцем накопиченого в професійній діяльності педагогічного (хореографічного) досвіду. Цю частину внутрішньої складової називають **теоретичним (раціональним) рівнем** педагогічної культури. Він визначає профільні педагогічні знання і здатність їх використовувати в професійній діяльності мистецького спрямування;

– ставлення фахівця до об'єкта впливу (вихованця), результати цього впливу й особистісне самовдосконалення педагога-хореографа. Ця частина внутрішньої складової є **емоційним рівнем** педагогічної культури, її емоційним компонентом. Такий компонент формується і зміцнюється в процесі оволодіння досвідом педагогічно-хореографічної діяльності. Він охоплює: почуття (симпатії або антипатії, пошани, байдужості або зневаги й ін.), що переживає фахівець до об'єкта виховання, до самої хореографічної діяльності; його переживання в процесі педагогічно-хореографічної діяльності, а також в оцінці досягнутих результатів; рівень розвитку потреби в пізнанні й оволодінні новим досвідом фахового спрямування. Емоційний рівень часто визначає внутрішнє ставлення фахівця до професійної педагогічної діяльності, потребу в педагогічному самовдосконаленні. Він багато в чому характеризує внутрішню етичну культуру фахівця-хореографа.

Раціональний та емоційний рівні педагогічної культури фахівець реалізує через її вольовий компонент. Сформовані етично-вольові якості визначають здатність особи реалізувати свій особистий педагогічно-хореографічний досвід в професійній діяльності.

Зовнішня складова педагогічної культури фахівця – це те, що знаходить повсякденний прояв у його ставленні до об'єкта впливу мистецької освіти, педагогічно-хореографічної діяльності, її результатів.



С. В. Шалана

на уроці хореографії

*в НЗО «Гімназія
"Столиця"» (2020)*

Зовнішня складова педагогічної культури фахівця містить:

а) зовнішні достоїнства і недоліки фахівця як людини (зовнішній вигляд, звички, манери й ін.) – особовий рівень прояву педагогічної культури, що характеризує педагогічний аспект фахівця;

б) педагогічні аспекти діяльності, що власне проявляються в процесі професійної діяльності (поведінка, дії, вчинки, що чинять педагогічно-хореографічний вплив на об'єкт) фахівця – рівень поведінки в межах педагогічної культури. Цей рівень характеризує повсякденний педагогічний прояв фахівця в спілкуванні з вихованцями, колегами, людьми;

в) прояв рівня володіння педагогічно-хореографічними технологіями, методами й методиками, засобами та прийомами – практико-педагогічний рівень фахівця як педагога. Він демонструє реальний ступінь володіння фахівцем педагогічним досвідом, мистецтвом педагогічної діяльності, його педагогічні можливості в роботі з учнем, а також результативність професійної діяльності;



*С. В. Шалана очима
вихованців НЗО «Гімназія
"Столиця"» (малюнок 2020)*

г) ставлення фахівця до об'єкта педагогічно-хореографічної діяльності – рівень зовнішнього ставлення. Фахівець може вміти ефективно подавати ту або іншу інформацію, дієво реалізовувати її педагогічні аспекти, але ставлення до роботи і її результативність напряду залежать від його особистої позиції. Зовнішнє ставлення свідчить про увагу фахівця до вихованця, зацікавленість або байдужість до результатів хореографічної діяльності. Воно є важливою ознакою прояву педагогічної культури фахівця. Як показує практика, зовнішнє ставлення багато в чому є проявом емоційного рівня фахівця – його внутрішньої педагогічної культури.

За своєю суттю внутрішня педагогічна культура фахівця мистецького спрямування – це накопичений ним педагогічно-хореографічний досвід й емоційно-чуттєве ставлення до хореографічної діяльності; зовнішня культура – індивідуальний стиль професійної діяльності цього фахівця у сфері мистецької освіти.



*С. В. Шалана
зі студентами
кафедри хореографії
Національної академії
керівних кадрів
культури і мистецтв
на занятті
з предмету
«Методика виконання
альтернативних сти-
лів сучасного танцю»
(2018)*

Загальна мета мистецької освіти сьогодення спрямована на виховання гармонійно розвиненої особистості, здатної до особистісного професійного становлення та загальносуспільної діяльності на високому культурному рівні. Тому до підготовки майбутніх фахівців мистецького спрямування висунуто вимоги, які стосуються не лише мистецьких дисциплін, а й історичних, педагогічних, психологічних засад, що дозволяє розширити діапазон особистісного становлення фахівця з метою якнайліпшого формування знань, умінь і навичок у процесі навчання, так і подальшого вдосконалення на ниві професійної діяльності.

У *Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв* процес опанування здобувачами теоретичних і методичних основ викладання хореографічних дисциплін з подальшим їх удосконаленням у фаховій діяльності забезпечує низка таких *освітніх завдань*:

- навчити студентів дидактично-методичних основ педагогічної діяльності з мистецтва хореографії;
- ознайомити із джерелами хореографічно-методичного досвіду провідних майстрів хореографії та сформувати вміння використовувати його практично;
- навчити майбутніх керівників методичним основам створення та подальшим засадам діяльності дитячого хореографічного колективу;
- навчити розподіляти майбутню фахову діяльність за такими розділами: організаційна, навчально-виховна, постановочна робота;
- ознайомити з документами законодавчої бази хореографічної освіти, навчити складати документацію планування та обліку освітнього процесу;
- сформувати вміння користуватись отриманими знаннями, набутими навичками в професійній діяльності;
- сприяти розвитку творчого потенціалу при вдосконаленні знань з фаху.

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

Відповідно до зазначеного вище підсумуємо: педагогічна культура викладача-хореографа повинна мати пріоритетне значення у сфері сучасної мистецької освіти.

Література

1. Педагогічна культура викладача ВНЗ. URL: https://pidru4niki.com/19410719/pedagogika/pedagogichna_kultura_vikladacha_vnz (дата звернення: 10.03.2021).
2. Шалапа С. Аспекти формування педагогічної культури в сфері мистецької освіти. *Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф / упор. А. М. Підлипська ; ред.. Ю. В. Трач, м. Київ, 11–12 квітня 2014 р. Київ : КНУКіМ, 2014. С. 132–135.
3. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.
4. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Svetlana Shalapa
(Ukraine)

ASPECTS OF FORMATION OF PEDAGOGICAL CULTURE IN THE FIELD OF ART EDUCATION

***Annotation.** The article considers pedagogical culture in the field of art education. A specialist in art education must have professional culture which is an integral part of pedagogical domain. It is characterized by the specialist's assimilation level of pedagogical experience and its implementation in the process of professional activity. The internal and external components of pedagogical culture are examined with the main components of internal culture of an art education specialist of choreographic direction being provided.*

***Keywords:** pedagogical culture, professional activity, art education, pedagogical experience, components, specialist, choreographic education.*

Секція 2

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: НЕПЕРЕРВНІСТЬ І ВИКЛИКИ ВІРТУАЛЬНОГО МЕДІАПРОСТОРУ

ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ ІМПРОВІЗАЦІЯ: МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

УДК 37.011

***Анотація.** Розглянуто імпровізацію як феномен, притаманний творчому процесу. Проаналізовано прояви імпровізації у сфері акторської творчості, хореографії, музичного мистецтва. Обґрунтовано проектування розвитку імпровізаційних здібностей у сферу музичної педагогіки. Наголошено на необхідності володіння педагогічною імпровізацією викладачем-музикантом.*

***Ключові слова:** імпровізація, імпровізаційні здібності, творчий процес.*

Темпи сучасного життя потребують від особистості надзвичайної мобільності, гнучкості, здатності швидкого реагування на зміни та виклики. Для митця питання імпровізаційності й імпровізаційних здібностей, особливо в часових мистецтвах, завжди були актуальними, оскільки поза ними творчий процес унеможлиблюється. Відповідно стосовно юної особистості проблема імпровізаційних здібностей також актуалізується, оскільки вони пов'язані з артистизмом, здатністю до художньої комунікації тощо. Відтак потребує педагогічного осмислення феномен імпровізації, зокрема щодо творчості в різних видах мистецтва.

***Імпровізацію** як феномен досліджували видатні вчені і практики творчого процесу, передусім сценічної акторської майстерності: Ф. Комісаржевський, К. Станіславський, Л. Сулержицький, М. Чехов, а також їхні послідовники та дослідники Н. Горчакова, Л. Грачова Н. Демидова, С. Радлов, Н. Рождественська, В. Топорков та ін. У сфері музичного мистецтва та музичної педагогіки теоретичний фундамент заклали праці й узагальнення практичної діяльності Е. Жака-Далькроза, К. Орфа, а також сучасні дослідження (І. Денисюк, І. Золкін, О. Колосовська, С. Мальцев, В. Усачов та ін.). Значний інтерес становлять праці, які стосуються феномену педагогічної імпровізації (І. Зязюн, В. Кан-Калік, В. Смиренський та ін.). З погляду психології і психофізіології, психології творчого процесу суттєвим підґрунтям для тлумачення поняття імпровізації є праці П. Анохіна, Н. Бернштейна, Л. Виготського, В. Дранкова, Д. Узнадзе, П. Якобсона й ін. Разом із тим, багатогранність феномену потребує конкретизації його сутності в певній сфері педагогічної діяльності, зокрема в контексті розвитку музичних здібностей дитини, визначення впливу імпровізаційних здібностей на музикальність особистості.*



Белих
Юлія Володимирівна,
викладач музично-
теоретичних дисциплін
Дитячої музичної
школи № 23
(Київ, Україна)

Мета публікації – на підставі аналізу різних аспектів феномену «імпровізація» уточнити сутність поняття в музично-педагогічному аспекті.

Як вказують дослідники, імпровізація (від фр. *improvization* – несподіваний) як вид творчості з'явилася тоді, «коли головною формою пізнання людиною світу й самої себе було чуттєве сприймання поодиноких фактів, а відповідною формою реакції на конкретні образи, що уявляються у свідомості – безпосередній миттєвий відгук, проте давнє й широке побутування імпровізації залишало це, безсумнівно, цікаве явище невизначеним» [4, 170].

Феномен «імпровізація» є складним і багатогранним, тому вимагає глибокого та всебічного осмислення. До сфери цього явища відносять творчі дії і художні результати, які позначають однокореновими словами: «імпровізаційність» та «імпровізаційний». Художня ідея, яка ініціює імпровізаційний процес, наповнює художнім змістом усю творчу діяльність імпровізатора і, що не менш важливо, впливає на характер індивідуального мислення. Результатом імпровізаційного процесу як носія певного змісту є інформаційний зв'язок між імпровізатором і публікою. Як відомо, імпровізація як одна з первинних форм художньої творчості і як інноваційний принцип навчання потребує певних творчих здатностей: виховання художньої індивідуальності, розвитку самостійності мислення, уміння мобільно синтезувати різні види мистецтва, а отже, підготовленості, різносторонньої освіти та розвиненої техніки. Власне пластичні, музичні, драматичні, поетичні (лірика, епос), фольклорні види мистецтва так чи інакше розвивались за допомогою імпровізації [7, 10].

Важливою для розвитку творчих здібностей і, зокрема, здатності імпровізувати учені та педагоги-практики називають специфічну атмосферу, що пробуджує відчуття індивідуальної свободи, – **творчий мікроклімат**. Відтак здатність до імпровізації, на думку дослідників, полягає в поєднанні інтелекту, уяви, психомоторики, які виявляються в емпатійності (емоційний відгук), самоконтролі (керування внутрішніми імпульсами), уяві (я і образ), і водночас – у спонтанному реагуванні та діях.

Як зазначає Б. Теплов [9, 336], **здібності** є високим рівнем розвитку загальних і спеціальних знань, умінь і навичок, що забезпечують успішне виконання людиною різних видів діяльності. Здібності – це те, що не зводиться до знань, умінь і навичок, але пояснює (забезпечує) їх швидке формування, закріплення та ефективне використання на практиці [9, 328], у чому здатність до імпровізації (або ж імпровізаційні здібності) відіграє принципову роль. Причому її можна віднести як до загальних здібностей, що важливі для людини будь-якої мистецької професії, так і до спеціальних у певній мистецькій діяльності зі специфічним проявом у цій діяльності.

З імпровізацією пов'язані майже всі форми **театру** – народного та професійного. Власне імпровізаційність як прийом праці актора існує з часів народження самого театру. Багатопланова імпровізація як невід'ємний складник акторської творчості потребувала високої підготованості та спеціально розвинутих якостей актора. Натомість хореографічна імпровізація, зокрема, як явище сучасного мистецтва, що сформувалось в епоху постмодернізму, постає як урізноманітнення можливості танцівника «грати» з простором. Тому одним із важливих завдань підготовки акторів і танцівників є розвиток у виконавців здатності до творчої

імпровізації; але для цього потрібно створити базову платформу, котра складатиметься з набутих виконавських умінь і навичок, на основі яких і з'являється можливість імпровізації як процесу творення нового. Зауважимо, що це стосується всіх видів імпровізації – хореографічної, акторської, музичної тощо. Для навчання імпровізаційності, а отже, розвитку імпровізаційних здібностей, необхідно дотримуватись зв'язку теорії і практики: вивчені прості комбінації потрібно постійно застосовувати, а виконавець цілеспрямовано має варіювати, поєднувати ці комбінації як у музиці, так і в хореографії, декламації, акторстві тощо. У такий спосіб виробляється індивідуальний стиль [7, 11].

Імпровізація є невід'ємною суттєвою ознакою *усної народної творчості*, де імпровізатор-виконавець створює варіації твору та вносить власні інтонації і нюанси до вже усталених форм. Це стосується всіх жанрів народної пісні в різних національних культурах.

Цікаво, що в західноєвропейській традиції доби Середньовіччя в поезії трубадурів здатність до імпровізації вважали необхідною якістю і показником таланту.

Визначним явищем була імпровізаційна творчість поетів у XVIII–XIX століттях. Особливо популярною була творчість поетів-імпровізаторів, які створювали експромти на замовлення публіки. Наприклад, поетичні імпровізації згадує в «Італійських подорожах» Й. Гете; образ італійця-імпровізатора створив О. Пушкін у «Єгипетських ночах». Відомими є експромти О. Пушкіна, А. Міцкевича, Лесі Українки, В. Маяковського, Олександра Олеса, М. Рильського й ін. [1, 34–35].

Власне *музична імпровізація* історично старша за письмнену композицію, на що вказують дослідники [3, 3]. Як відомо, історична унікальність європейської музики пізнього Середньовіччя і Відродження складається із взаємодії двох культур – імпровізаційної та письмненої. Імпровізація для людини того часу була звичайним явищем. Від маестро вимагали не повторення завченого та спеціально підготовленого матеріалу (монолог, поема, музична п'єса, пісня), а вміння імпровізувати; не пам'ять, а віртуозна здатність до спонтанності слугувала гарантією якості виступу перед публікою [3, 25]. Саме опанування імпровізацією та увага до техніки й методів музичної імпровізації зумовили появу *нових форм і жанрів*: варіації, канону, токати, концерту, фантазії, експромтів тощо. Загалом формування виконавської музичної практики відбувалось безпосередньо на так званих «*музичних змаганнях*», зокрема в «бахівську епоху», про що свідчать біографії багатьох композиторів. Відомим є факт такого змагання між Й. С. Бахом і Л. Маршаном [3, 35].

Зазначено, що основоположні ідеї про розвиток імпровізаційних здібностей висунув та обґрунтував *Е. Жак-Далькроз*, який використовував імпровізацію в навчанні музики та ритміки для формування уяви, пластичного сприймання і композиційного мислення учнів. У розроблених імпровізаційних вправах музикант-педагог спирався на звук, ритм, динаміку, енергію музичної теми, усвідомлені через тілесні імпульси, де гострота музичного відчуття залежала від гостроти фізичного сприйняття. Через пластику учні засвоювали поняття темпу, ритму, гармонії. Сам Е. Жак-Далькроз характеризував імпровізацію як «швидку, безпосередню, інструментальну композицію». Як бачимо, імпровізація, за Е. Жака-Далькрозом, потребує синтезу фізичної, пластичної, інтелектуальної роботи, єдності душі та тіла [7, 10].

Слід відзначити, що для розвитку імпровізаційних здібностей учнів педагог сам має володіти розвиненими імпровізаційними здібностями, причому як у конкретному різновиді власне мистецької діяльності, так і в педагогіці. *Педагогічна імпровізація* є одним із компонентів творчої діяльності викладача. Досвідчені вчителі у своїй педагогічній практиці мають арсенал прийомів, які можна використовувати при вирішенні різних педагогічних завдань. У професії педагога імпровізація є дуже важливим чинником, адже викладачеві іноді доводиться працювати в умовах неповної інформації. Правильно організована імпровізація допомагає зняти напругу, актуалізувати знання, залучити учнів до оптимальних способів формування знань та умінь, зробити процес навчання і виховання не нав'язливим. В. Сластьонін стверджує, що педагогічна імпровізаційність – це специфічна особливість педагогічного мовлення, що поєднує аналітичне, інтуїтивне мислення, попередній досвід, раніше набуті знання і деякі засвоєнні алгоритми продуктивного рішення педагогічних завдань [5, 165].

Імпровізація допомагає точно та правильно передати образ, формує свободу творчого мислення, розвиває художній смак, творчу уяву, виховує любов до життя, природи, духовного світу. Імпровізація дає змогу виконавцеві продемонструвати свій інтелект, досвід, емоційність, духовність.

Володіння імпровізацією свідчить про високий й успішний професійний ріст. Правильно організована імпровізація допомагає звільнити тіло, зняти фізичне й емоційне напруження, дає змогу пов'язати тіло, розум і душу.

Отже, імпровізацію можна розглядати і як окремий випадок творчого процесу, і як властиву всім видам творчості якість. Імпровізація є спонтанною творчістю, але зумовленою виконанням певного завдання, яка може бути підготовлена заздалегідь. Як один із художніх виразних засобів мистецтва імпровізація не може існувати відокремлено від художніх завдань, ідей або образів. Імпровізація, здатність до неї, методи навчання та сфера застосування – це універсальна проблема розвитку особистості і її здібностей, що актуальна для багатьох видів творчої діяльності людини, особливо тих, що пов'язані з міжособистісною і художньою комунікацією. Це обґрунтовує необхідність дослідження її феномену з подальшим орієнтуванням на широке включення імпровізації до програми навчання мистецтвам. При цьому слід враховувати специфіку тієї чи іншої професії. Розвиток загальних творчих здібностей вихованця за допомогою імпровізації передбачає включення імпровізації в різні види тренінгів, націлені на конкретні педагогічні завдання, наприклад, розвиток сенситивності, креативності, партнерського спілкування, психологічної та фізичної свободи й артистизму.

Література

1. Арнаутов М. П. Психология литературного творчества. Москва : Прогресс. 1969. 192 с.
2. Денисюк І. С. Музична імпровізація: від учителя музики до учня. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 2. С. 18–22.
3. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва : Музыка, 1982. 77 с.
4. Смиренький В. Педагогічна імпровізація: зміст, функції, види. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. Слов'янськ, 2019. С. 168–184.
5. Сластенин В. А., Исаев И. Ф., Шиянов Е. Н. Педагогика : учеб. пособ. / под ред. В. А. Сластенина. Москва : Академия, 2013. 576 с.
6. Толшин А. В. Импровизация в обучении актера : учеб. пособ. Санкт-Петербург : СПГАТИ, 2005. 115 с.
8. Туриніна О. Психология творчості : навч. посіб. Київ : МАУП, 2007. 160 с.
9. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва; Ленинград, 1947. 334 с.

THE CONCEPT OF IMPROVISATION MUSICALLY PEDAGOGICAL ASPECT

Annotation. This article is about a phenomenon "improvisation" as an inherent element in a creative process. A short examination of improvisation is performed in acting, choreography, musical art. The development of improvisation skills are being designed in musical pedagogy. There is need for teacher to have pedagogical improvisation.

Keywords: improvisation, improvisation skills, creative process

ТИПОВА НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА «КОМПОЗИЦІЯ І ПОСТАНОВКА ТАНЦЮ» – СИМБІОЗ ВЗАЄМОДІЇ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА

УДК 378.016:793.3

Анотація. Програмно викладено навчальний матеріал з предмету «Композиція і постановка танцю». Зміст курсу містить теми: предмет, завдання і специфіка роботи керівника хореографічного колективу; методика роботи в хореографічному колективі та викладання спеціальних дисциплін класичного, народного й бального танців; основні аспекти творчої діяльності балетмейстера; складові частини композиції танцю, закони драматургії і створення хореографічного образу; музика і драматургія танцювального номера; сучасна тематика танців і її сценічно-художня обробка.

Ключові слова: типова навчальна програма, предмет, композиція, постановка танцю, балетмейстер, методика роботи.

Програма предмету «Композиція і постановка танцю» з хореографічної освіти висуває перед здобувачем мету – набути знання зі створення танцювального номера, провадження постановочної та репетиційної роботи в хореографічних аматорських колективах. Викладання зазначеної дисципліни передбачає її тісну взаємодію з такими спеціальними предметами, як: народно-сценічний, класичний, сучасний, бальний танець та ін.

Програма складається з теоретичного і практичного розділів, які тісно пов'язані між собою. Так знання, набуті під час теоретичних занять, студенти впроваджують на практиці при створенні танцювального номера, набуваючи таким чином навички балетмейстерської роботи.

Викладання дисципліни «Композиція і постановка танцю» передбачає перегляд відео, фільмів зі зразками хореографічних творів, прослуховування музичних творів. Рекомендовано відвідувати театри, концерти, переглядати телевізійні передачі, присвячені хореографічному мистецтву, з подальшим обговоренням їх



**Білошкурський
Володимир Степанович,**
заслужений працівник
культури України,
доцент кафедри хорео-
графії Національного
педагогічного
університету
імені М. П. Драгоманова,
член Національної хорео-
графічної спілки України
(Київ, Україна)

на заняттях. Навчальні завдання (етюди, композиції, танцювальні номери) студенти виконують на заняттях із залученням однокурсників.

Першу тему презентованої програми *«Хореографічне мистецтво України та його відмінні риси»* розкривають такі підтеми: місце народного й класичного танців у хореографічному мистецтві; визначення змісту професії балетмейстера (балетмейстер-творець, балетмейстер-постановник, балетмейстер-репетитор); балетмейстер – творчий керівник і вихователь колективу [2, 179]; аматорське танцювальне мистецтво; взаємовплив і взаємозбагачення професійного й аматорського хореографічного мистецтва.

Як приклад кращих балетмейстерських робіт у професійних колективах можуть бути наведені окремі номери або програми таких колективів:

– Національний ансамбль танцю України імені П. Вірського: «Запорожці», «Чумацькі радощі» й ін.;

– Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки: «Гопак», «Запорожці» й ін.;

– Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич»: «Несе Галя воду», «Чобітки» та ін.

Кращими зразками в класичному балеті можуть слугувати балетмейстерські роботи: В. Вайнонена, В. Захарова, Л. Лавровського, Ю. Григоровича, А. Шекери, К. Голейзовського, Л. Якобсона й ін.

Наступна тема *«Аматорське хореографічне мистецтво і його значення для розвитку культури народу»* передбачає розкриття питань: народне мистецтво на сценічних майданчиках; огляди художньої самодіяльності – творчі звіти народних колективів, їх значення і роль у процесі самозбагачення культур народностей, які мешкають на території України; творча співдружність колективів художньої самодіяльності з професійними; концертна діяльність колективів на підприємствах, концертних майданчиках міста та села; народження професійних колективів народного танцю на основі аматорських.

«Музика як основа для створення танцю» – тема, яка має наповнення: робота балетмейстера з композитором на основі лібрето, запропонованого балетмейстером; ідея, тема, сюжет та їх розкриття в задумі балетмейстера; композиційний план; створення музичного матеріалу, відповідно до композиційного плану; творча співдружність композитора й хореографа; музичний образ і його втілення в хореографічному тексті; допомога концертмейстера в доборі музичного матеріалу; аналіз музичного твору; визначення стилю і характеру музики; уміння знайти тему, розкрити ідею, створити танцювальні образи, відповідно до музичного матеріалу.

У межах теми здобувачі отримують завдання написати нескладний сюжет для танцювального номера, розробляють для нього композиційний план. Надалі працюють з композитором. Бажано відбирати музичний матеріал з яскравими музичними характеристиками. Викладач звертає увагу студентів на бережне ставлення до музичного матеріалу. У разі потреби скорочення музичного твору купюра повинна бути зроблена грамотно, з консультацією із кваліфікованим музикантом.

«Малюнок танцю» – це основа композиції танцювального номера і наступна тема зазначеної програми, підтемами якої є: малюнок танцю як один із виражальних засобів хореографічної композиції; відображення національних особливостей у малюнку танцю; малюнок танцю, музичний матеріал і танцювальна лексика – їх взаємозалежність; логіка розвитку танцювального малюнку й розподіл його на сценічному майданчику; простий і багатоплановий малюнок танцю. Закони драматургії в хореографічному творі, їх вплив на розвиток малюнку танцю.

Тему **«Використання законів драматургії в постановці танцювального номера»** вивчають на теоретичних заняттях. Прикладом танцювальних номерів, де виражальним засобом є малюнок танцю, можуть бути: «Гопак» П. Вірського, «Кружало» Н. Уварової [1, 17–40] й інші балетмейстерські роботи в професійних та аматорських колективах.

«Хореографічний “текст”» – танцювальні рухи, жести, пози, ракурси. Ця тема програми з предмету «Композиція і постановка танцю» наповнена таким навчальним матеріалом: місце хореографічного тексту в композиції танцю; залежність хореографічного тексту від ідеї; драматургія танцювального номера, національного характеру й ментальності народу; взаємозв’язок танцювального тексту з музичним матеріалом, хореографічним образом; хореографічний текст і малюнок танцю. Теоретичний матеріал отримує підтвердження на практичних заняттях.

Тема **«Дотримання законів драматургії в постановці номера»** передбачає розгляд законів драматургії в роботі балетмейстера над створенням хореографічного твору:

- експозиція – підготовка до дії;
- зав’язка – початок дії;
- розвиток дії – ряд ступенів перед кульмінацією;
- кульмінація – вершина дії;
- розв’язка – завершення дії [2, 180–181].

Під час аналізу робіт (етюдів, фрагментів танцювального номера), поставлених студентами, визначають композиційні складові твору.

Створення хореографічного образу передбачає етапи: розкриття ідеї, задуму балетмейстера через хореографічний образ; драматургія танцювального номера і хореографічний образ; танцювальний текст і хореографічний образ; малюнок танцю і хореографічний образ; танцювальний текст і хореографічний образ; комплекс виражальних засобів, якими користується балетмейстер для створення хореографічного образу; художнє узагальнення і хореографічний образ.

Тему **«Творча й організаторська діяльність балетмейстера в хореографічному колективі»** викладач розкриває крізь призму завдань діяльності балетмейстера в хореографічному колективі: створення колективу, його спрямування, завдання роботи, формування репертуару, урахування вікових особливостей і специфіки колективу.

«Робота балетмейстера зі створення хореографічного твору»: задум номера, ідея і тема, робота з вивчення літературних джерел, збір фольклорного матеріалу, робота над музичним матеріалом.

Тематичним продовженням є: робота над композицією танцю; сучасна тема в репертуарі колективу; використання місцевої тематики; народно-сценічний, класичний танці – їх значення в роботі хореографічного колективу (системність навчальних занять і репетицій); план концертних виступів колективу; різнобічні форми ідейно-виховної роботи в хореографічному колективі.

«Вивчення танцювального фольклору і його використання в роботі аматорського хореографічного колективу» забезпечується вивченням підтем: значення фольклору в роботі аматорського хореографічного колективу; збереження та розвиток кращих народних звичаїв – одне із завдань колективів аматорського мистецтва хореографії; збір фольклорних матеріалів; вивчення зібраного матеріалу та відбір фольклору, необхідного для постановки номера; вивчення звичаїв та обрядів народу й використання в роботі хореографічного ансамблю; уміння відбирати головне, що характеризує образ народу; популяризація фольклору аматорськими хореографічними колективами.

Наступна тема **«Специфіка роботи в дитячому хореографічному колективі»** потребує знання аспектів: естетичне виховання дітей засобами танцювального мистецтва; значення народного, класичного і бального танців у роботі дитячого хореографічного колективу; створення дитячого хореографічного колективу (напряму роботи); організація прийому, розподіл на групи з урахуванням віку дітей.

Продовженням є: виховна робота в дитячому хореографічному колективі; репертуар як один із засобів виховання дітей; виховання музикальності на заняттях, репетиціях, концертних виступах; зв'язок керівника колективу з викладачами загальноосвітніх шкіл.

Особливими є підтеми: підбір репертуару (вибір теми, сюжету номера) з урахуванням вікових особливостей, рівня підготовки дітей; підбір музичного матеріалу для занять, постановчої роботи; доступність музичного та хореографічного матеріалу в роботі балетмейстера; навчальні заняття в колективі; доступність змісту уроку класичного, народного або бального танцю (залежно від напряму колективу); значення уроку класичного танцю для дитячого хореографічного колективу, основою репертуару якого є народний танець.

Завершальною темою програми є **«Постановка танцю за записом»**, і вона наповнена складниками: вивчення умовних позначень запису танцю; розбір танцю в запису; збереження балетмейстерського задуму: теми номера, сюжету, ідеї, образів танцю, стилю і характеру виконання; вивчення музичного матеріалу; розбір малюнку танцю (з умовними позначками і плануванням сцени); методичний розбір танцювальних рухів; розбір опису костюмів і необхідних аксесуарів.

Література

1. Білошкурський В. С., Шалапа С. В., Перепелкін В. В. Танцювальне мереживо Полтавського краю : збірник хореографічних матеріалів. Київ : НАКККіМ, 2014. 268 с.
2. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.
3. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Vladimir Beloshkursky
(Ukraine)

TYPICAL EDUCATIONAL PROGRAM «DANCE COMPOSITION AND STAGE» – SYMBIOSIS OF INTERACTIONS OF DIFFERENT KINDS OF ART

Abstract. The article programmatically sets out educational material on the subject «Composition and statement of dance». The content of the course reveals the following topics: subject, tasks and specifics of the work of the head of the choreographic collective; mastery of the methodology of working in a choreographic team and teaching special disciplines of classical, folk and ballroom dancing; mastery of the main components of the creative activity of the choreographer; components of the dance composition, the laws of drama and the creation of a choreographic image; music and drama of the dance number; modern themes and their stage-artistic processing.

Keywords: typical curriculum, subject, composition, dance staging, choreographer, working methods.

ПОТЕНЦІАЛ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЧИННИКА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СТАВЛЕННЯ ДО НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ УЧНІВ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

УДК 373.5.016:73/76

Анотація. порушено проблему формування «ставлення» як одну з інтегрованих здатностей дитини, за концепцією Нової української школи. висвітлено потенціал образотворчого мистецтва з формування в учнів закладів загальної середньої освіти естетичного ставлення до навколишнього світу, який полягає в унікальних можливостях впливу на особистість і постає як універсальний чинник формування світоглядних уявлень, ціннісних орієнтацій, творчого мислення та духовно-творчих можливостей дітей.

Ключові слова: естетичне ставлення до навколишнього світу, естетико-виховний потенціал, засоби образотворчого мистецтва.

У Державному стандарті базової середньої освіти визначено, що **метою базової середньої освіти** є розвиток природних здібностей, інтересів, обдарувань учнів, формування компетентностей, необхідних для їх соціалізації та громадянської активності, свідомого вибору подальшого життєвого шляху та самореалізації, продовження навчання на рівні профільної освіти або здобуття професії, виховання відповідального, шанобливого ставлення до родини, суспільства, навколишнього природного середовища, національних і культурних цінностей українського народу [9]. **Компетентність** трактують як набуту в процесі навчання інтегровану здатність учня, що складається зі знань, умінь, досвіду, цінностей і ставлення, які можна цілісно реалізовувати на практиці [8].



**Власова Валерія
Гаврилівна,**
кандидат педагогічних наук,
КНЗ КОР «Київський обласний
інститут післядипломної
освіти педагогічних кадрів»
(Біла Церква,
Україна)

Різні напрями впливу на формування особистісних якостей засобами образотворчого мистецтва і його значення в загальному культурному й духовному збагаченні дітей висвітлювали представники філософського, естетичного, мистецтвознавчого та культурологічного напрямів наук, зокрема: Ю. Борєв, М. Каган, С. Коновець, В. Тименко, І. Туманов, О. Шевнюк, А. Щолокова й ін.

Формуванню особистості засобами образотворчого мистецтва присвячено низку досліджень у дошкільному закладі освіти (О. Половіна, 2007; В. Григоренко, 2017); у початковій школі (І. Демченко, 2005; Л. Васильченко, 2007; І. Янковська, 2011; О. Джафарова, 2016); у закладах загальної середньої освіти (О. Калініченко, 2011; І. Руденко, 2014), у спеціалізованих загальноосвітніх закладах художнього профілю (В. Туляєв, 2008; Н. Краснова, 2015), у закладах вищої освіти (О. Шевнюк, 1995; С. Коновець, 2000; І. Мужикова, 2004; Г. Соцька, 2008; І. Туманов, 2010), у системі післядипломної педагогічної освіти (В. Ружицький, 2014).

Тому *метою* публікації є висвітлення потенціалу образотворчого мистецтва щодо формування в учнів закладів загальної середньої освіти естетичного ставлення до навколишнього світу.

Відомо, що навколишній світ людина пізнає впродовж усього життя, і тому отримані з різних джерел знання про нього вона може впорядкувати, пояснити, побудувати в певну систему – картину світу. Щоб ця картина була цілісною, пізнання має бути гармонійним, у єдності чуттєвого та раціонального процесів.

Основу знань про навколишній світ формують образи, тому цінним джерелом інформації про навколишній світ є *твори образотворчого мистецтва*. Образи, що відтворюють навколишній світ (дерева, озера, грім, сніг, дощ) створюють виразними елементами мови образотворчого мистецтва. В образотворчому мистецтві передбачено образотворення на основі попереднього досвіду, образної уяви, фантазії та візуального сприймання. Тобто мистецький твір як текст певним чином описує реальність; є містком між світом, який відображено в ньому, і навколишнім світом, який пізнають учні закладів загальної середньої освіти.

Вплив образотворчого мистецтва на формування особистості збільшує палітру її візуальних вражень і творчих можливостей, збагачує структуру візуального й естетичного сприймання, допомагаючи осмислити, пережити й інтерпретувати твір мистецтва, об'єкт чи явище навколишнього світу.

Великі можливості для формування *естетичного ставлення* до навколишнього світу має образотворче мистецтво, «оскільки характерною рисою образотворчої діяльності й художньої творчості є емоційна забарвленість та образне сприйняття. В образотворчій діяльності дитина завжди виражає ставлення до тих, кому співчуває або кого засуджує. Художній вплив світу мистецтва сприяє усвідомленню повсякденних почуттів й емоцій суб'єктивного сприйняття себе та світу навколо себе» [1, 3].

Г. Сотська наголошує, що образотворче мистецтво забезпечує гармонію інтелектуального та художньо-естетичного розвитку особистості, сприяє збагаченню її емоційно-почуттєвої сфери, розвиває її пізнавальну й творчу активність, естетичні потреби та смаки, допомагає їй включитися в процес засвоєння і творення художньо-естетичної культури своєї нації [12, 76].

Образотворче мистецтво відображає навколишній світ у художніх образах. Сучасні мистецтвознавці образотворче мистецтво відносять до групи просторових мистецтв, що базуються на відтворенні певних явищ життя у видимому предметному образі. Водночас образотворче мистецтво статичністю образної мови відображає своєрідність естетичних відносин з простором: укоріненість образу в просторі, надання естетичної визначеності [5]. На думку О. Шевнюк, це вид пластичних мистецтв, що відтворює візуально сприйнятту дійсність на двовимірній площині (живопис, графіка) або в просторі за допомогою тривимірних об'єктів (скульптура) [13, 6]. Г. Сотська трактує образотворче мистецтво як вид просторового мистецтва, що охоплює скульптуру, живопис і графіку, відображаючи дійсність у наочних зорових образах [12, 28].

Мова образотворчого мистецтва своєрідна. Вона визначає особливість естетичних відносин з простором: укоріненість образу в просторі, надання естетичної визначеності. О. Шевнюк засоби образотворчого мистецтва розуміє, як образотворчі елементи та художні прийоми, що використовує художник для вираження змісту твору. Основними художніми засобами виразності образотворчого мистецтва є композиція, перспектива, пропорції, світлотінь, колір, ритм, форма, об'єм, штрих, лінія, мазок, фактура, формат. Сукупність характерних образотворчих засобів і специфіку їх застосування називають *художньою мовою* [13, 18]. Засобами графіки, живопису, скульптури виражають красу життя, природи, думки, враження, почуття автора. Елементами цієї мови є рисунок, колір, лінійна та повітряна перспективи, освітлення, композиція, які об'єднуються в систему та створюють художній образ [7, 242]. Під засобами художньої мови образотворчого мистецтва розуміють поєднання засобів виразності різних видів образотворчого мистецтва (лінія, штрих, пляма, тон, колір, рельєф, форма, фактура й ін.), що пов'язані з усіма аспектами візуального сприйняття та допомагають втілити художній образ у творчій діяльності.

Художніми засобами образотворчого мистецтва в різних його видах є звернення до всіх аспектів зорового сприйняття (об'єм, пластика, колір, світлотінь, фактура й ін.) – зображально-виражальні засоби, що підсилюють образність твору. Сукупність характерних для певного виду мистецтва образотворчих елементів і специфіку їх застосування ми називаємо *образотворчою мовою*.

Під *основними елементами мови образотворчого мистецтва* ми розуміємо способи зображення і композиційні прийоми, за допомогою яких думки й почуття автор виражає у формі художнього образу на площині або в об'ємі.

Завданням освітньої галузі «Мистецтво» є «формування в учнів емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва та дійсності, розвиток художніх інтересів і потреб, естетичних ідеалів, здатності розуміти й інтерпретувати твори мистецтва, оцінювати естетичні явища» [9]. Одна з обов'язкових дій – сприймання творів мистецтва, у процесі якої формується «вміння помічати красиве в навколишньому середовищі, емоційно відгукуватися на красу й усвідомлювати її, здатність до співпереживання; уміння висловлювати естетичне ставлення до творів мистецтва» [9]. Це можливо здійснити через виявлення та реалізацію виховного потенціалу навчального матеріалу і посилення його за рахунок актуалізації виховного спрямування основних видів діяльності.

Оскільки в структурі уроку образотворчого мистецтва представлені переважно *два види діяльності*: 1) діяльність, пов'язана з пізнанням мистецтва (сприймання творів образотворчого мистецтва; аналіз художніх творів тощо), і 2) діяльність, скерована на опанування практичних умінь у галузі образотворчого мистецтва (художнього-творча практична діяльність у різних видах образотворчого мистецтва), виховний вплив можна ефективно здійснювати саме в контексті цих видів діяльності через: формування естетичного ставлення до мистецтва й уявлень про естетичні цінності, виявлення їх та особистісних сенсів у творах мистецтва та навколишній дійсності в процесі сприймання та аналізу творів образотворчого мистецтва; використання різних видів художньої діяльності як стимулу для розкриття творчих здібностей дітей у різних видах художньої діяльності з можливістю їх реалізації в подальшому житті.

Л. Масол зауважує, що «мистецтво з його унікальними можливостями впливу на особистість потрібно розглядати не тільки як джерело розвитку спеціальних художніх здібностей суто художніх умінь (що є надзвичайно важливим, але не достатнім), а також як універсальний засіб формування світоглядних уявлень і ціннісних орієнтацій, духовно-творчого потенціалу, образно-асоціативного мислення особистості, загальнокультурних і соціальних компетентностей» [4, 234].

Стратегічною метою естетичного виховання є естетичне ставлення, яке формується в дітей шкільного віку під час образотворчої діяльності. Формування естетичного ставлення до об'єктів та явищ навколишнього світу може відбуватися під час опанування художньо-образної мови образотворчого мистецтва – творів графіки, живопису та скульптури.

Використання образотворчих видів мистецтва в зображувальній діяльності школярів (графіка, живопис, скульптура (ліплення) у контексті обраної теми дає їм змогу сприйняти й усвідомити, тобто відчувати емоційну та чуттєву радість і відобразити власне естетичне ставлення до об'єктів та явищ навколишнього світу у творчій роботі, що реалізується в площині зображення. У свідомості учнів закладів загальної середньої освіти вже існує певний образ природи, що склався в результаті попереднього емоційного контакту. Конкретні чуттєві ознаки, притаманні тому чи іншому стану природи, надають йому особливу виразність. Для осіннього пейзажу, наприклад, це різноманітність кольорів. Узимку панує форма. Весні притаманний особливий динамізм і багатство лінійних характеристик. Такий аналіз ґрунтується на об'єктивних властивостях природи й одночасно на суб'єктивному індивідуальному сприйнятті краси природи.

Основними елементами мови образотворчого мистецтва в школі відносно зображення на площині є: точка, лінія, пляма, тон, колір; та в об'ємі: рельєф, фактура, форма, за умов опанування яких учні закладів загальної середньої освіти матимуть змогу відтворити власне естетичне ставлення до об'єктів і явищ навколишнього світу у творчій роботі.

Графічне зображення, або рисунок, є основою образотворчого мистецтва. Рисунок може виконувати як самостійну роль, так і допоміжну. Самостійна роль – це повноцінний мистецький твір графіки, а допоміжна – первинна фіксація задуму в різних видах мистецтва й початкове відтворення об'єктів і явищ навколишнього світу.

Опановуючи виражальні елементи мови мистецтва графіки, учні закладів загальної середньої освіти матимуть змогу відтворювати власні емоції, почуття, і судження, щодо об'єктів та явищ навколишнього світу поєднанням ахроматичних лінійних співвідношень, відтворенням форми об'єктів, передачею співвідношень світла й тіні, точністю композиції. Складність полягає в тому, що навколишній світ сприймається в кольорі, тож щоб отримати чорно-білі зображення, важливо мати уявлення про контраст і широкий діапазон тонів, щоб уникнути плаского або сірого зображення та відтворити власне ставлення до зображуваного об'єкта.

У контексті нашого дослідження основними елементами мови мистецтва графіки доречними є лінія, пляма, тон. Слушними є слова В. Кандинського про те, що точка і лінія – спочатку емоційні, а потім геометричні об'єкти [3, 63].

Точка сприяє виявленню фактури зображення, передає умовний простір [11, 12].

Сукупність точок може утворювати лінію, штрих, пляму різноманітних тональностей, сприяє виявленню фактури зображення, передачі умовного простору. Точка, групи точок також мають «графічне походження». Вони можуть розміщуватися на площині у вигляді лінії або закривати площину частинами, створюючи при цьому відчуття м'якості, легкості, прозорості [14, 31]. Точка, за В. Кандинським, пов'язана з вищим ступенем самообмеження, тобто з найбільшою стриманістю, яка, проте, здатна «говорити» [3, 312]. На нашу думку, це найпростіший зображувальний засіб. Теоретично вона не має розмірів, практично – це пляма щонайменшого розміру та різних форм.

Лінія є основним мовним елементом, який передає характер обрисів форми [14, 30]. Як головний зображальний і виражальний елемент мови образотворчого мистецтва, завдяки товщині, контрастності стосовно тла (тональність) і фактури, сприймається як межа будь-якої поверхні. Виразність лінії, розуміння її гармонії відповідно до форми безпосередньо впливає на вираження образу [10, 58]. Л. Виготський підкреслював, що лінія однією властивістю своєї побудови може стати безпосереднім вираженням настрою і хвилюванням душі [2, 321]. Найголовніша виражальна функція лінії – відтворення руху. Тому за своїми виразними можливостями це один з найпотужніших і найвиразніших елементів мови графічного мистецтва. Опанування цього елемента мови дозволить школярам відчувати образний характер різноманітних видів ліній.

Виразність лінії, розуміння її гармонії відповідно до форми зображуваного об'єкта безпосередньо впливає на вираження образу.

Головне призначення **штриха** – передавати об'ємно-пластичні та просторові властивості зображуваного. Залежно від щільності та напрямку штрих наближається до плями [11, 12].

Пляма як один з основних зображувальних засобів характеризується двомірністю (площинністю), тональністю та фактурою. Її призначення полягає у виділенні смислового центру. Плями різної конфігурації організовані в певну композицію, набувають художньої виразності, емоційно впливаючи на глядача, викликають у нього відповідний настрій [6, 24]. Користуючись законом контрасту, учні закладів загальної середньої освіти матимуть змогу плямою означити будь-який освітлений предмет на темному тлі, а також відобразити у своїх творчих роботах власне ставлення до об'єктів і явищ навколишнього світу.

Опанувавши основні елементи мови мистецтва графіки, учні зможуть відтворювати ілюзію об'єму, виявляти пластичну форму предмета, його рельєф, розташування в просторі. Застосування засобів графічного мистецтва дає змогу сформуванню у вихованців естетичне ставлення до навколишнього світу, що означає:

- інтерес до пізнання краси навколишнього світу;
- уявлення про графічне мистецтво та різноманітні елементи мови графіки (точку, лінію, штрих, пляму) як засіб відображення естетичного ставлення до об'єктів і явищ навколишнього світу;
- емоційне сприйняття творів мистецтва графіки як естетичної цінності, висловлення власного ставлення до них;
- чуйність до краси об'єктів і явищ навколишнього світу;
- прагнення до естетичного перетворення навколишнього середовища засобами графічного мистецтва;
- потребу у виявленні естетичного ставлення до навколишнього світу в графічній діяльності;
- створення творчих робіт за допомогою мовних засобів і графічних технік, застосування набутих знань у практичній творчій діяльності.

Оволодіння учнями прийомами лінійної графіки (засобами зображення: лінією, штрихом, плямою), зазначає Г. Сотська, надає їм можливості створювати форми; «виражати їх динаміку, масу, що асоціативно впливає на зорове сприйняття. Знання основ образотворчої грамоти дозволяє учням правильно бачити, розуміти й точно відображати видиме» [12, 140]. Отже, графічна діяльність сприяє формуванню естетичного сприймання і розумінню об'єктів, явищ навколишнього світу та відтворенню власного естетичного ставлення до них (рис. 1).



Рис. 1. Динаміка розвитку естетичного ставлення до навколишнього світу учнів закладів загальної середньої освіти

Художньо-практична діяльність (виконання практичної роботи в галузі образотворення) є провідною для учнів. У цей час вони активно засвоюють необхідні знання, формують уміння та естетичний досвід. До пріоритетних належить, безперечно, і **художньо-пізнавальна діяльність**, у перебігу якої відбувається розширення художньо-образних уявлень, засвоєння нового матеріалу (фактів, понять, термінів), збагачується палітра емоцій і почуттів.

Шлях, яким мають пройти учні під час формування естетичного ставлення до навколишнього світу засобами образотворчого мистецтва, – від виховання почуттів, засвоєння знань через оволодіння вміннями та навичками до образотворення, тобто від подиву через пізнання до творчості.

Отже, аналіз наукових джерел з проблеми дав змогу охарактеризувати потенціал образотворчого мистецтва з формування в учнів закладів загальної середньої освіти естетичного ставлення до навколишнього світу, що полягає в унікальних можливостях впливу на особистість і має розглядатися як універсальний чинник формування світоглядних уявлень, ціннісних орієнтацій, творчого мислення та духовно-творчих можливостей, а не тільки як джерело розвитку спеціальних художніх умінь для відображення довкілля.

Література

1. Васильченко Л. Формування основ духовності у молодших школярів у процесі навчання образотворчого мистецтва : автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.09 «Теорія навчання». Харків, 2007.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 572 с.
3. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 236 с.
4. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика. Київ : Промінь, 2006. 431 с.
5. Мовчан В. С. Естетика : навч. посіб. Київ : Знання, 2011. 527 с.
6. Перепелиця О. О. Практичні завдання з композиції. *Мистецтво та освіта*. 2017. № 4. С. 22–27.
7. Прищенко С. В. Кольорознавство : навч. посіб. Київ : Альтерпрес, 2016. 354 с.
8. Про деякі питання державних стандартів повної загальної середньої освіти. 2020. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/898-2020-%D0%BF#Text> (дата звернення: 02.03.2021).
9. Про затвердження Державного стандарту початкової загальної освіти. 2011. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/462-2011-%D0%BF#Text> (дата звернення: 02.03.2021).
10. Резніченко М. І., Твердохлібова Я. М. Художня графіка. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2011. 272 с.
11. Сенчук Т. В. Основи композиції : посібник. Київ : Вересень, 2004. 80 с.
12. Сотська Г. І. Теоретичні і методичні засади формування естетичної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва в педагогічних університетах : монографія. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2014. 382 с.
13. Шевнюк О. Словник термінів образотворчого мистецтва : навч. посіб. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 97 с.
14. Яремків М. Композиція: творчі основи зображення : навч. посіб. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. 112 с.

Valeriia Vlasova
(Ukraine)

THE POTENTIAL OF THE FINE ARTS AS A FACTOR FORMATION OF AESTHETIC ATTITUDE TOWARDS THE WORLD OF STUDENTS OF GENERAL SECONDARY EDUCATION INSTITUTIONS

***Annotation.** The article examines the problem of forming a «attitude» as one of the integrated abilities of a student in accordance with the concept of the New Ukrainian School. The potential of fine arts for the formation of students' general secondary education institutions aesthetic attitude to the world is highlighted. Which consists in the unique possibilities of influencing the personality and is considered as a universal factor in the formation of worldview ideas, value orientations, creative thinking and spiritual and creative possibilities.*

***Keywords:** aesthetic attitude to the surrounding world, aesthetic and educational potential, art tools.*

ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АНСАМБЛЮ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРЕСУ ДИТИНИ ДО ВЛАСНОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 793.3:37.091.2

***Анотація.** Розглянуто психолого-педагогічні аспекти використання педагогічних технологій у хореографічній роботі Зразкового ансамблю народного танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв №3. Обґрунтовано застосування педагогічних прийомів для формування інтересу дитини до власної творчості.*

***Ключові слова:** педагогіка співробітництва, створення ситуації успіху, педагогічні технології, гуманно-особистісна технологія, формування творчої особистості.*

Сучасний етап становлення загальної мистецької освіти в Україні відзначається процесами динамічного розвитку. Цей розвиток відбувається насамперед у сфері освітньо-культурної політики. Відповідно до Концепції сучасної мистецької школи (Наказ Міністерства культури України від 20.12.2017 № 1433) початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад повинен стати середовищем розвитку вільної творчої особистості, гарантувати право на розвиток талантів та відродження національної свідомості митця і суспільства загалом [2, 174].

Головною метою освіти є надання особистості потужної життєвої мотивації, формування її потенціалу як системи творчих здібностей і передумов їх реалізації, виховання їх упевненими у своїх правах і свідомими щодо обов'язків, надання автономності як запоруки самоактуалізації.

Педагогіка – наука про мистецтво співробітництва. Співробітничати з учнями – означає поважати їх, цінувати, уміти поступатися своїми бажаннями, потребувати їх і бути потрібними їм. Педагогічні технології завжди були предметом дискусій. Жоден відомий учитель не обійшов цю проблему, підтримуючи або заперечуючи ідею технологізації навчання.

Технології «Педагогіка співробітництва» і «Створення ситуації успіху» дають змогу гуманізувати процес навчання і виховання. Основною метою діяльності ***Зразкового ансамблю народного танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв № 3*** є народження творчої особистості, яка здатна розкрити та розвинути свої якості: характер, почуття та світогляд засобом танцю, де мелодика звуку має



**Верлан
Лола Борисівна,**
завідувач відділу хореографії, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, художній керівник Зразкового ансамблю танцю «Росток» КДШМ № 3, член Національної хореографічної спілки України, член Міжнародної ради танців CID UNESCO (Київ, Україна)



**Верлан
Олексій
Олександрович,**
викладач Зразкового ансамблю танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв № 3 (Київ, Україна)

стати пластичним і ритмічним відображенням фізичного та психологічно-емоційного стану дитини, де вчителі разом з учнями мають можливість реалізувати свої творчі здібності та вдосконалювати їх.

У процесі викладацької діяльності в ансамблі «Росток» використовують такі педагогічні технології:

- педагогіка співробітництва;
- гуманно-особистісна технологія;
- створення ситуації успіху.

Технологія співробітництва.

Основне завдання педагогіки співробітництва, що спрямована проти авторитарності в освіті та вихованні, Ш. Амонашвілі визначив так: «зробити дитину нашим добровільним соратником, співробітником, одностороннім у своєму ж вихованні, освіті, навчанні, становленні, зробити її рівноправним учасником педагогічного процесу, дбайливим і відповідальним за цей процес, за його результати» [1, 286]. Сутність цього підходу полягає в тому, що вчитель створює та організовує міжособистісну взаємодію, що потребує від нього майстерності та вміння ефективно спілкуватися.

Щоб реалізувати таке навчання, наставник, окрім інформаційного забезпечення, розробляє відповідну емоційну партитуру подання знань. Звичайно ж, її практичне застосування можливе за наявності в учителів постійного зворотного зв'язку з вихованцями, внутрішнього психологічного й емоційного камертону. До того ж учитель повинен уміти використовувати прийоми формування позитивних емоцій: створення творчої обстановки на заняттях, зміна інтонації, використання міміки та жестів, піднесеність настрою, схвалення дій учнів, створення атмосфери розкутості, доброзичливості тощо.

Для створення позитивного емоційного фону вчитель має використовувати такі прийоми в процесі проведення занять.

1. Починайте розмову з учнями з головного – очікуваного результату.

Відмовтесь від розтягнутого вступу чи відступу, якщо ваші учні вже досить добре знайомі з предметом розмови.

Наприклад: на початку уроку повідомте очікуваний результат цього уроку та пов'яжіть його з результатом усього семестру.

2. Здивуйте учня.

Використовуйте протягом проведення занять несподівану та невідому інформацію, а також нестандартні форми її викладу. На початку уроку ефективним буде яскравий, образний приклад.

Наприклад: продемонструйте учням відео або фото пози, елемента, танцю.

3. Застосуйте елемент неформальності.

Враховуючи предмет обговорення, розкажіть про власні помилки, оману, забобони та їх наслідки. Покажіть, як вам вдалося уникнути одностороннього підходу до проблеми та знайти нове рішення.

Наприклад: підберіть різні комплекси вправ для роботи над групою м'язів та допоможіть їх відпрацювати.

4. Співпереживання.

Не пропускайте значимих для класу з теми заняття дрібниць, пригадуйте події, які зв'язують вас з учнями, змушуючи останніх переживати.

Наприклад: підготовка до концерту або конкурсу: грим, зачіска, деталі костюма, час для репетиції на сцені, як правильно зробити розігрів перед виступом тощо.

5. Драматизація. Наочно та захоплено, свідомо драматизуючи, зображайте події, які збагачують тему виступу так, щоб учні змогли ототожнювати себе з діючими особами та життєвою ситуацією.

Наприклад: самі покажіть учням акторську гру під час танцю, долучіть їх до уважного спостереження в житті схожих емоцій тощо.

6. Гіпербола. Щоб загострити увагу аудиторії, не бійтеся вдаватися до перебільшень. Це допоможе виявити причинно-наслідкові взаємозв'язки між подіями, процесами й поведінкою людей. Однак, не забудьте пізніше (уже без перебільшень) чітко викласти свою позицію із зазначеної проблеми.

Наприклад: жуйка під час занять, пляма на костюмі, вийти на сцену з невідготовленими м'язами ніг.

7. Критичність мислення (провокація). На короткий час викличте в учнів реакцію незгоди з інформацією, що викладаєте. Використайте цей момент для того, щоб підготувати їх до конструктивних висновків. Уточніть думку та більш чітко визначте власну позицію.

Наприклад: покажіть позу, що не відповідає назві, виконайте навчальну комбінацію навмисно неритмічно, змініть малюнок танцю, надягніть не відповідну костюму деталь тощо.

8. Розрядка. Після тривалої та інтенсивної інтелектуальної праці потрібна розрядка. Для цього можна перейти тимчасово до теми, яку клас легко сприймає. У такий момент доцільно: розповісти про факти зі своєї практики, якщо вони пов'язані з темою заняття; використати гумор, смішний факт, анекдот, що стосуються теми заняття або поточної роботи учнів.

Наприклад: курйози зі своєї сценічної практики або з попередніх концертів ансамблю. Створення суб'єктно-суб'єктних відносин – це основне завдання педагогіки співробітництва.

Гуманно-особистісна технологія.

Практика побудови гуманних стосунків вчителя з учнями зводиться до того, щоб стосовно учнів виявляти: прийняття, увагу, повагу (визнання), схвалення, теплі почуття. Коли ми моделюємо ці п'ять складових спілкування, то навчаємо учнів тому, як налагоджувати та зміцнювати позитивні стосунки з іншими [3, 117].

Педагоги часто запитують, скільки поваги, прийняття, теплоти потрібно давати учневі, щоб не зіпсувати його? Чи не розпестимо ми їх своєю увагою? Ні увагою, ні прийняттям, ні підтримкою, ні визнанням, ні своїми теплими почуттями зіпсувати вихованця неможливо. Але все ж є три способи це зробити:

- коли бачимо, що вони порушують дисципліну, і не реагуємо на це;
- коли робимо для них занадто багато того, що вони самі могли б зробити для себе;
- коли ми витягуємо їх з неприємної ситуації, у якій вони опинилися за власним вибором.

Ті види підтримки корисні, які доцільні та грамотні. Подвоюючи її дози, ми все одно не ризикуємо завдати шкоди вихованцеві. Посилення всіх видів підтримки –

краща реакція педагога на поведінку учня в критичній ситуації. Що б там не було: хвороба, розрив з другом, невдача в навчанні – ми негайно повинні відповісти збільшеними ін'єкціями всіх видів підтримки.

Створення ситуації успіху.

Досить часто учнів контролюють і стимулюють, здебільшого погрожуючи покаранням. Дорослим так складно відмовитися від покарань, тому що вони дозволяють швидко домогтися бажаного. Альтернатива покаранню – заохочення.

Саме заохочення і визнання досягнень дитини найчастіше пробуджують в неї бажання співробітничати. Коли вихованець одержує більше або передбачає, що більше одержить, у нього щось прокидається – і він відповідає ширим «так». Очікування нагороди дає дітям енергію та бажання батькам до співробітництва. Дитину спонукає до співпраці не сама нагорода, вона лише збуджує природний механізм самомотивації. Відповідним чином заохочуючи дітей, ми готовимо їх бути успішними в зрілості. Учням варто зрозуміти, що в житті ми повинні як давати, так і брати. Якщо ти даєш, ти одержуєш. Щоб більше одержати, потрібно більше віддати. Щоразу, коли ви просите дитину дати вам трохи більше, щоб потім вона одержала трохи більше, ви надаєте їй дуже важливий життєвий урок. Дитина вчиться укладати угоди й вести переговори. Вона довідується, що, даючи більше, вона й заслуговує більшого. І ще: вона вчиться відмовлятися від миттєвих бажань заради чогось більш значного в майбутньому, а саме: нагороди матеріальні (виступ, костюм, концерт, свято, медаль, диплом) і нагороди духовні (дарувати радість глядачеві, щоб отримати радість самому).

Ситуація успіху – це суб'єктивний психічний стан задоволення наслідком фізичної або моральної напруги виконавця справи, творця явища. При створенні ситуації успіху на етапі організації навчальної діяльності слід пам'ятати про два основні правила: 1) формування свідомого ставлення до результату навчальної діяльності має слугувати перетворенню результату на мотив для нової пізнавальної діяльності; 2) у кожної дитини є задатки, які розвинуться в здібності [4, 203].

Психолого-педагогічні прийоми, які сприяють створенню ситуації успіху на мотиваційному етапі навчальної діяльності.

1. Навіювання. «Ти це можеш. Тобі це вдається». Якщо педагог буде переконувати учнів у реальності успіху, то успіх прийде.

2. Емоційне прогладжування – констатація будь-якого факту успіху, прищеплення дитині віри в себе, відкритість учителя для довіри та співчуття. «У тебе це вийшло дуже гарно».

3. Анонсування – репетиція майбутньої дії, яка створює психологічний настрій на успіх перед класом. «Саме ти міг би це зробити».

4. Надання шансу – це заздалегідь підготовлена викладачем ситуація, у якій учень отримує можливість зненацька для себе розкрити свої можливості. «Починай, ти це дуже добре зробиш».

5. Рушай за нами – алгоритм цього прийому такий: діагностика інтелектуального фону колективу, вибір інтелектуального «спонсора», фіксація результату і його оцінка. Завжди є один-два учні, які швидко розуміють завдання і правильно його виконують: технічно, ритмічно, емоційне наповнено. Саме цього учня чи ученицю потрібно попросити допомогти іншим. Наприкінці цей прийом реалізується за допомогою окремих учнів, які ведуть за собою «тих, хто не встигає».

6. Емоційний сплеск корисний дітям, які емоційно реагують на похвалу та критику. Завдання вчителя – у кожного учня вивільнити енергію, ініційовану теплим словом підтримки. «Потрібно закріпити успіх»!

Ситуація успіху досягається тоді, коли сама дитина визнає цей результат як успіх. Об'єктивна успішність діяльності дитини – це успіх зовнішній, тому що якість діяльності оцінюють свідки. Усвідомлення самою дитиною відбувається після здолання нею боязкості, невміння, незнання та інших труднощів [5, 106].

Як показує практика, через індивідуальні відмінності учні по-різному реагують на запропоновані вчителем ситуації. Для деяких дітей ситуація успіху повинна бути повторена неодноразово, до тих пір поки не реалізується основне завдання: учень відчуває задоволення не тільки від результату діяльності, але й від самого процесу оволодіння знаннями.

Педагогічний колектив закладу освіти за своїм культурно-освітнім рівнем і психологічним настроєм повинен бути готовий до прийняття авторської педагогічної технології. Тільки та технологія дасть необхідний результат, яка одухотворена її головним автором – Учителем.

Література

1. Амонашвили Ш. А. Размышления о гуманной педагогике. Москва : Издательский дом Шалвы Амонашвили, 1995. 496с.
2. Верлан Л. Б., Верлан О. О. Особістисно орієнтований підхід до кожної дитини – кредо художнього керівника Зразкового ансамблю народного танцю «Росток» Київської дитячої школи мистецтв №3. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матер. V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. 216 с.
3. Нісімчук А. С., Падалка О. С., Шпак О. Т. Сучасні педагогічні технології : навч. посіб. Київ : Видавничий центр «Просвіта», Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2000. 368 с.
4. Педагогічні технології: наука – практиці. Вип. 1 / О. І. Кульчицька, С. О. Сисоєва, Я. В. Цехмістер ; за ред. С. О. Сисоєвої. Київ : ВППОЛ, 2002. 280 с.
5. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии : учеб. пособ. Москва : Международное образование, 1998. 256 с.

Lola Verlan, Alexei Verlan
(Ukraine)

USAGE OF PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES TO FORM THE CHILD'S INTEREST TO OWN CREATIVITY: ON BASIS OF THE CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE OF THE SCHOOL OF ARTS

Annotation. *The article deals with psychological and pedagogical aspects of the use of pedagogical technologies in the choreographic work of the Exemplary Folk Dance Ensemble «Rostok» of the Kyiv Children's School of Arts №3. The application of pedagogical techniques for the formation of the child's interest to their own creativity is described.*

Keywords: *pedagogy of cooperation, creation of a situation of success, pedagogical technologies, humane and personal technology, formation of creative personality.*

СПОЧАТКУ ЛЮДИНА, А ПОТІМ – ХУДОЖНИК

УДК 75.01:37.015.31-053.5/.6

Анотація. Розглянуто специфіку впливу образотворчого мистецтва на розвиток художньої творчості вихованців у Дитячій художній студії. Визначено аксіологічні домінанти. Проаналізовано системи цінностей. Досліджено літературні джерела з проблеми художньо-естетичного виховання засобами образотворчого мистецтва. Узагальнено тенденції розвитку художньої творчості дітей і підлітків. Вказано здобутки вихованців у різних мистецьких заходах.

Ключові слова: діти, виховний процес, студія, творча праця, віртуальні виставки, онлайн-екскурсії, мистецькі конкурси.

Мистецтво має великий вплив на розвиток художньо-творчої особистості. Адже воно є частиною естетичної культури, головною складовою художнього виховання. Проблема ефективності художнього виховання дітей присвячені праці педагогів, психологів, художників, зокрема: В. Сухомлинського, О. Мелик-Пашаєва, Б. Неменського й ін.

Саме художньо-естетичне виховання посідає основне місце в образотворчому мистецтві (графіка, живопис, декоративно-прикладне мистецтво) у позашкільних закладах, де вихованці здобувають повноцінну передпрофесійну освіту.

Провідною ланкою цілісної системи освіти України в процесі виховання та розвитку творчої особистості є **сучасна позашкільна освіта**. Так, поява Закону України про позашкільну освіту (редакція Закону №2145-VIII від 05.09.2017) дала можливість якісно працювати, застосовуючи різні методи навчання та інтегровані заняття. Основною метою такого документа є забезпечення вільного творчого, інтелектуального, духовного розвитку дітей у позашкільних навчальних закладах, доступності позашкільної освіти, гарантія права на її здобуття [7; 8].

Позашкільний заклад освіти реалізує дві функції: навчальну (поглиблення набутих знань) і соціально-педагогічну (створення умов комунікації та особистісної самореалізації). Ці функції впроваджують з позиції педагогічного розвитку, де головною є особистість.

Слова «Спочатку людина, а потім – художник» є незмінним девізом Дитячої художньої студії (ДХС) Н. Осташинського. У її стінах вирросло декілька поколінь студійців [5]. І досі мами чи бабусі, які навчались у студії, приводять дітей чи онуків. Вони чітко усвідомлюють, що передусім діти пізнають навколишній світ, самих себе, рідних, друзів, дорослих, а вже потім «ази мистецтва», хоча на перший погляд здається все навпаки.

Перші вихованці й досі приходять у гості до рідної студії. Багато хто з них вже має звання народного чи заслуженого. Хтось живе за кордоном, хтось – у рідній Україні.



Мельниченко

Павліна Андріївна,

учитель художньої культури,
етики, естетики, образотвор-
чого мистецтва, керівник
Зразкового художнього колек-
тиву «Дитяча художня студія
Н. Осташинського»
Палацу дітей та юнацтва
Печерського району м. Києва
(Київ, Україна)

Понад 7 тисяч студійців запам'ятали заняття в рідній альма-матер як уроки самостійної праці, яка «вивела їх у люди» [6].

Серед цих випускників багато нині відомих митців, а саме: А. Куш, Д. Харитонов, О. Татарський, Л. Мешкова, К. Єршов, І. Лисенко, В. Прядка, Л. Філоненко, І. Мірчевська й ін.

Зміст роботи студії побудований так, щоб вихованці за час навчання не лише ознайомились із широким спектром видів і жанрів образотворчого мистецтва, але й навчилися поєднувати різні техніки в процесі виконання своїх робіт. Адже малювання – це велика праця. З її допомогою все, що пізнає дитина, вона фіксує власними руками через власне переосмислення. Така робота стає творчістю. Вона викликає цікавість, задоволення, що дитина чогось досягла, вигадала, намалювала, створила, зробила своє.

Тут доречні слова Василя Сухомлинського: «Витоки творчих здібностей дітей – на кінчиках їхніх пальців. Від пальців, образно кажучи, ідуть найтонші струмочки, які живлять джерело творчої думки... Що більше майстерності в дитячій руці, то розумніша дитина» [9].

Педагоги минулого С. Ф. Русова, Е. Ф. Аліпов, Є. О. Фльоріна, які пройшли шлях від прибічників вільного виховання до визнання керувати педагогічним процесом, стверджували, що дитина повинна розвивати свій творчий потенціал, і тут необхідна допомога педагога. Така спільна робота завжди цікава, дозволяє вихованцям студії відкривати світ по-новому, пробуджує жагу до творчості, любов до навколишнього середовища, повагу до людей.

Навчальний процес проводиться за фронтальною, іноді, коли потрібно, індивідуальною формою; використовують такі методи: бесіда, лекція, індивідуальні та колективні вправи, екскурсії на природу, онлайн-подорожі музеями світу, віртуальні виставки, конкурси, зустрічі з відомими художниками, з народними майстрами, останнім часом – в онлайн-режимі.

Повноцінними в студії стали *інтегровані заняття*, які поєднують у собі різні предмети: літературу, музику, малювання, географію, творчу працю тощо.

За роки існування ДХС стало традицією звертатися до тем, пов'язаних зі славними сторінками історії України та її багатствами, до збереження рідної природи. Наум Йосипович залишив після себе велику спадщину віршів про рідну хату, матір, жінку, природу та Батьківщину. Старші студійці люблять робити графічні малюнки до цих творів. А для молодших у ДХС є казки Наума Йосиповича, які пояснюють дітям легко та зрозуміло, що є Батьківщина («Ластівка і горобець»), мамина турбота і любов («Сова і Совенятко»), батьківське тепло («Берег») й ін. Ми з радістю продовжуємо ці традиції, з повагою зображуємо звичаї, свята та обряди нашого народу.

На сьогодні студійці все частіше знайомляться з творчістю багатьох видатних художників. Знайомство з картинами Марії Примаченко приносить велике задоволення всім вихованцям. Цікаві тварини та квіти оживають разом із гуашевими фарбами.

Щорічне відвідування музеїв міста Києва цьогоріч проходило в онлайн-режимі, на дистанційному навчанні, як і решта занять.



*Є. Волинська. 14 р. 9 кл.
«Перше побачення»*



*О. Пешко. 15 р. 9 кл.
«Богдан Хмельницький»*



*К. Пешко. 11 р. 6 кл.
«Байда Вишневецький»*

Звичайно, окрім виконання завдань, долучились до різних програм. Це, наприклад, флеш-моб за картинами американського художника Марка Аріана. Також ми провели відеочитання віршів Наума Осташинського та багато іншого.



Т. Поступайло. 14 р. 9 кл.



В. Кустовська. 17 р. 11 кл.

Лише за 20 років моєї роботи в студії наш колектив зібрав велику кількість дипломів, подяк і грамот у міжнародних, всеукраїнських фестивалях та конкурсах дитячої творчості. Щорічний Міжнародний фестиваль «Усі ми діти твої, Україно!» в місті Одеса дав змогу ознайомитися з іншими успішними колективами дитячої творчості та відпочити біля Чорного моря.



*Переможці
Міжнародного
першого
дистанційного
конкурсу
«Самоцвіти.
Симфонія
кольорів»
(2020)*

Та найбільш цікавими стали міжнародні і всеукраїнські **конкурси**, де студійці підтвердили свою майстерність численними нагородами (12 призових місць!).

Кульмінацією творчого літа став Перший дистанційний Всеукраїнський конкурс «Хелло, Вінсент», де наші діти мали по картинах Великого Вінсента Ван Гога зробити свої інтерпретації. Із 4-х учасників отримали дві нагороди – Гран-прі та дві нагороди за 1 місце в різних вікових категоріях.



С. Науменко. 8 р. 3 кл.
«Пластиліновий живопис»



С. Волинська. 14 р. 9 кл.
«Кипарис Ван Гога»



К. Костюк. 12 р. 7 кл.
«Пластилінова графіка»

Успішним завершенням року стала участь 10 студійців у Першій Міжнародній віртуальній виставці-конкурсі молодіжного мистецтва «Світ гармонії», що стартувала в листопаді 2020 року за календарем подій Світової молодіжної мистецької конкурсної платформи «Гармонія» – World Youth Art Competition Platform «Harmony», започаткованої МГО «Міжнародна освітньо-культурна асоціація» в партнерстві з Королівським коледжем мистецтв – Royal College of Art (RCA), Британським благодійним фондом Sincere Education and Cultural Development (SECD) та іншими організаціями.

На конкурс представили роботи діти (8–18 років) з Австрії, Великої Британії, Грузії, Естонії, Латвії, США й України. Усі вихованці ДХС посіли призові місця в категорії «Образотворче мистецтво»: четверо – 1 місце, четверо – 2 місце, двоє – 3 місце. Чудові роботи конкурсантів доступні для перегляду на сайті організаторів [9].

Цікавою завжди є підготовка до конкурсів, виставок, олімпіад. Під час створення того чи іншого образу дитина керується своїми відчуттями, досвідом, мисленням, навиками роботи з різними матеріалами в різних техніках виконання.

Згадаймо про користь художньої праці для дітей. Деякі із життєво важливих результатів правильного виховання дітей називає вчений Едвін Тейлор:

1. Хист до різної ручної роботи.
2. Звичка працювати радісно, з натхненням.
3. Підґрунтя для любові до праці.
4. Добровільна дисциплінованість.
5. Самостійність уваги.
6. Сила волі та впевненість.

7. Індивідуальна творчість, розум.
8. Ознайомлення з різними видами майстерності.
9. Звичка, потреба щось творити.
10. Показ шляху до щастя від праці.

На цьому етапі можна сміливо стверджувати, що сучасна позашкільна освіта формується під впливом стрімких соціальних змін і нового світовідчуття. Вона різнопланова, багатофункціональна та певною мірою є віддзеркаленням нашого суспільства, бо передбачає набуття досвіду вирішення життєвих проблем, виконання ключових суспільних функцій.

Це позитивно впливає на вихованців Дитячої художньої студії, оскільки розвиває художню творчу особистість засобами мистецтва [3].

Попереду багато планів і роботи, але наше гасло «Спочатку людина, а потім – художник» – завжди на першому місці.

Література

1. Берска В. Роль позашкільних закладів у формуванні творчої особистості. *Педагогічний вісник*. 1997. С. 6–7.
2. Бех І. Д. Виховання особистості. Київ : Либідь, 2003. 343 с.
3. Експозиція конкурсних робіт Першої Міжнародної віртуальної виставки-конкурсу молодіжного мистецтва «Світ гармонії» за участі вихованців ДХС. URL: https://harmonyworld.com.ua/?page_id=3981&fbclid=IwAR3LhB9m_pi0ojj0uh-RswF5IypTGzTh3DHMdb5-4sh43RqmaR21Pz45pYs (дата звернення: 12.02.2021).
4. Калужька Л. В. Художня праця для дітей : конспект лекцій. Київ : ІСДО, 1995. 72 с.
5. Палац дітей та юнацтва Печерського району м. Києва. URL: www.pdu-pechersk.com (дата звернення: 22.02.2021).
6. Палац дітей та юнацтва Печерського району м. Києва URL: <https://www.facebook.com/pdupechersk> (дата звернення: 02.03.2021).
7. Портал ВРУ. Про освіту : Закон України №1245-VIII від 05.09.2017. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#n1608> (дата звернення: 02.03.2021).
8. Портал ВРУ. Про позашкільну освіту : Закон України №1841-III від 22.06.2000. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text> (дата звернення: 15.03.2021).
9. Сухомлинський В. О. Виховання модальних стимулів до праці у молодого покоління. 1961. 12 с.

Pavlina Melnichenko
(Ukraine)

FIRST A MAN, AND THEN – AN ARTIST

***Annotation.** The article considers the features of the Art influence on the pupils' creation of the Children's Art Studio, identifies axiological dominants, analyses the art values, generalised trends in the development of children's and adolescents creation.*

***Keywords:** children, pupils, educational/upbringing process, studio, creative work, virtual exhibitions, online tours, art competitions.*

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАННЯ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧОГО ХОРУ «ЗІРНИЦЯ»

УДК 78.087.681:378.016

***Анотація.** Висвітлено теоретичні та практичні основи навчання з досвіду роботи хору «Зірниця». Описано шлях, який колектив пройшов від дитячого хору масової пісні до лауреата міжнародних фестивалів і конкурсів. Вказано, як у вокально-хоровій роботі досягти чіткої інтонації, якісного звукоутворення та дикції.*

***Ключові слова:** хор «Зірниця», історія колективу, методика навчання співу – від простого до складного, від доступного до недоступного.*



***Мережин
Павло Васильович,**
заслужений учитель України,
художній керівник хору «Зірниця»
Палацу дитячої та юнацької
творчості Солом'янського
району м. Києва
(Київ, Україна)*



***Мережина Олена
Геннадіївна,**
хормейстер хору
«Зірниця» Палацу
дитячої та юнацької
творчості
Солом'янського
району м. Києва
(Київ, Україна)*

Народний художній колектив **хор «Зірниця»** Палацу дитячої та юнацької творчості Солом'янського району міста Києва має свою історію появи. Усе починалось так. 5 листопада 1967 року в Києві відкрили новенький Палац піонерів і школярів Солом'янського (тоді Залізничного) району. Сучасна будівля, просторі зали та кабінети! Серед запланованих гуртків, звичайно ж, був дитячий хор: створення подібних колективів заохочували із середини 1950-х років у містах нашої країни. Співали дорослі та діти, школи й дитячі Палаці. Огляди художньої самодіяльності, різноманітні конкурси й фестивалі районного, міського, обласного та всесоюзного рівнів були обов'язковою складовою самодіяльного хорового мистецтва.

Мені, Павлу Мережину, молодому вчителю 101-ї київської школи, котрий тільки-но закінчив консерваторію, було доручено створити хоровий колектив. Обійшов усі школи району, зібрав великий колектив, який і назвав «Зірниця».

Насправді довелося обійти багато середніх шкіл Солом'янки, Чоколівки, Батиївки – і талановитих голосистих дітей знайшлося чимало. Та тільки співати в хорі вони не дуже хотіли: їм одразу ж уявлявся нудний шкільний урок, куди іноді відправляли в добровільно-примусовому порядку. Інша справа – вокальний ансамбль. Ця ідея, безперечно, була на часі (легендарний дівочий грузинський «Мзіурі» постане лише 1971 року, але ж офіційно дозволені молодіжні ВІА набули популярності вже наприкінці 1960-х). Вирішив створити водночас кілька

вокальних ансамблів у різних школах, вивчив з ними один і той самий репертуар. Між тим інструментальний супровід готував оркестр народних інструментів Палацу піонерів. Одного чудового дня ми запросили на зведену репетицію всі ансамблі, і коли цей двохсотголосий колектив заспівав, його учасники одразу ж відчували себе хором! Так «Зірниця» розпочала власне життя.

Сьогодні питання вибору репертуару, а відтак і творчу орієнтацію колективу здебільшого визначають мистецькі пріоритети керівника. Тоді ж, у далекі радянські 1960-ті, співробітники нового Палацу піонерів такими проблемами практично не мусили перейматися. Яким бути хору? Дзвінким, мобільним! Що виконувати? Пісні радянських композиторів – про щасливе дитинство, Батьківщину. Кого брати в хор? Усіх, хто закоханий у пісню! Що взяти за найважливіше в становленні та розвитку нового колективу? Дружбу! Усе так. Але не зовсім. Визначальним у так званому піонерському напрямі «Зірниці» було, мабуть, прагнення нікому не відмовити в прийомі, адже в колективах, гуртках і об'єднаннях Будинків і Палаців піонерів мали займатися ВСІ діти! Утім не в усіх були музичні здібності, а про нотну грамоту годі й казати!

Робота в перші роки проводилася тільки на слух. Звичайно, сьогодні можна говорити про те, що класичний репертуар кращий, важливіший, витонченіший і складніший. Однак уявити опрацювання творів Баха, Моцарта, Перголезі з ненавченими дівчатками-початківцями неможливо. Ми визначили три шаблі розвитку хору на перспективу:

1 – хор як різновид дозвілля;

2 – хор як творчий колектив;

3 – хор як професійний колектив.

Отже, зібрався великий хор, який виконував улюблені піонерські пісні з репертуару хорів Віктора Попова, Владислава Соколова, Володимира Локтева, з мультфільмів і дитячих кінострічок. У супроводі фортепіано або ж оркестру народних інструментів, іноді разом із танцювальним колективом «Зірниця» виступав у рідному Палаці й навколишніх школах, на зустрічах із ветеранами війни, працівниками підприємств та установ Залізничного району, потроху набуваючи досвіду.

Перші успіхи надали керівникові впевненості в правильності обраного напрямку. Помалу в надрах великого піонерського хору формувалася камерний склад, спроможний відтворювати зразки народної творчості а capella, невеличкі опуси композиторів-класиків. Процес одночасного кількісного розширення та глибинного визрівання якості виявився нелегким. Часом сцена концертного залу ставала червоно-вогняною від цілої армії дзвінкоголосих веселих дівчат у яскравій «зірничній» формі, а звуковий простір бринів від войовничо-пронизливого унісону «Пісні про мрію» Володимира Шаповаленка. Та інколи на суд конкурсного журі в приміщенні Київської філармонії схвильовано виходила компактна дівоча група, що виконувала багатоголосі хори Вольфганга Амадея Моцарта, Миколи Леонтовича, Артемія Веделя, Франца Шуберта.

Остаточна жанрова переорієнтація відбулася 1979-го, коли напередодні виїзду хору на конкурс до Братислави прослухати його вирішив сам Олег Семенович Тимошенко, тоді проректор Київської державної консерваторії (тепер Національна

музична академія України) імені Петра Чайковського, видатний диригент, художній керівник хорової капели Південно-Західної залізниці. Пролунали підготовлені до конкурсу твори, та Олег Семенович попросив дівчат пригадати ще якісь пісні. Потім – іще, а там і просто все, що будь-коли співала «Зірниця». Відбувся ретельний відбір із раніше вивченого, терміново було взято нові твори – так за неповний місяць наполегливих занять (по дві багатогодинні репетиції щодня – і це під час літніх канікул!) хор цілковито змінився. «Голос» пом'якшав і дещо академізувався, «широкий поступ» замінила «легка хода», навіть колір костюмів хористів більше ніколи не наближався до вогняного.

Слід відразу наголосити: із самого початку існування «Зірниці» й донині заняття з дітьми побудовані за принципом роботи самодіяльного колективу, а не музичної школи чи хорової студії. Тобто дівчата (а колектив саме дівочий) відвідують хор усього два-три рази на тиждень, елементи сольфеджіо викладають їм у процесі опрацювання твору. Як у такому разі прискорити нелегкий процес розучування партій? Як досягти інтонаційної чистоти? Як зрушити від простеньких унісонних мелодій до багатоголосся, поліфонії, співу а cappella? Як вибудувати професійні стосунки диригента з хористами, а простіше – якою «мовою» розмовляти з неосвіченими щодо музичної грамоти дівчиськами?

Налякати юних співачок складними уроками – вважай, втратити частину колективу. Натомість потрібно було зацікавити й поступово привчити до зовсім коротких, але обов'язкових хвилинок хорового сольфеджіо.

Звісно, шлях від музичної неписьменності до грамотності пролягає через опанування читання нотного тексту. Цим завданням протягом ХХ століття переймалися численні хормейстери, які працювали з дорослими й дітьми. Серед найпопулярніших – система відносної сольмізації Золтана Кодая, яку творчо переробив, розвинув та адаптував для хорової студії «Піонерія» відомий російський педагог, хормейстер, композитор Георгій Струве. Тож не в одних учасників «Зірниці» були такі проблеми.

Ми також творчо підійшли до вирішення цього питання, щось запозичивши з наявних моделей навчання цілком (наприклад елемент «п'ять пальців руки – нотний стан»), а щось перекроївши на свій лад. Так у хоровому класі Палацу з'явилися таблиці, що наводили *п'ять основних правил співу*:

- 1) про правильне дихання;
- 2) про атаку (подання звука): після взяття дихання перший звук співають спокійно;
- 3) про звукоутворення («а» виконують наближено до «о»; «я» – до «йо»);
- 4) про дикцію: усі звуки слід промовляти чітко, але ж особливо «р, б, д, з, ж» («р» – різко, «б» – бадьоро, «з» – дзвінко, «ж» – жорстко, «д» – дружно);
- 5) про бережливе ставлення до голосу: «не кричати, холодної води не пити, насіння і морозива не їсти!».

Згодом правила сформувалися в невеличку збірку – *«Перші кроки в мистецтві»* (методичний посібник), а педагогічний досвід стали передавати студентам [3, 16].

Тим часом «Зірниця» лишила позаду етап «хор як різновид дозвілля» і вступила у фазу творчості чи, скоріше, творення нової себе – з друкованими хоровими

партіями, першими конкурсами та зарубіжними фестивалями. До складу хору все більше додавалося дівчаток із музичних шкіл, яких цікавили не тільки можливість спілкування, а ще й творчий потенціал колективу ровесниць. Тут час повідомити про причетність до хору Мережиної Олени – одної з випускниць «Зірниці».

Зібрати дітей у хор – складне завдання, а ще важче – утримати їх там. Стільки принадних пропозицій лише в одному Палаці: і танцювальний колектив, і театральний, і літературний! Поряд – корпус науково-технічної творчості, басейн, окрім того, кіно, друзі, вулиця... Бо ж хор – це регулярні репетиції, нерідко втома. Тому з перших днів існування «Зірниці» було вирішено якнайбільше брати участь у концертах та обов'язково мандрувати!

Перше турне – до Переяслава-Хмельницького – було недалеким, але хвилюючим. За ним – Дніпропетровськ, Одеса, Севастополь. Першу хористку Олену Призюк, яку відправили за рубіж, до тодішньої Чехословаччини, зустрічали вдома, як космонавта! Тому що розсувалися горизонти, розширювалися можливості. І хоча всім хором за кордон – до тієї ж Чехословаччини, виїхали не відразу (у радянські часи треба було довго й наполегливо доводити своє право на виїзд!), зарубіжні поїздки стали регулярними. Так, 1979-го вперше відправилися до Братислави на конкурс і здобули перемогу: це теж стало традицією – повертатися переможцями. Від тих, далеких тепер, 1970-х років хор іще двічі побував у Братиславі, обидва рази повернувшись із нагородою «Золотим вінком» – Гран-прі фестивалю. Лауреатом міжнародного фестивалю в Бельгії (м. Неєрпельт) «Зірниця» ставала десять разів (додавши ще й Золоту медаль Міністерства культури Бельгії). Далі – фестивалі та конкурси в Угорщині й Словенії, Великій Британії та Іспанії, Франції, Італії, Польщі. Навіть Африці пощастило почути спів дівчаток із Палацу творчості дітей та юнацтва Солом'янського району Києва (таку назву він тепер має)!



Європейський музичний конкурс (Неєрпельт, Бельгія; 2018)

Паралелі можуть бути різними, оберемо з них лише деякі. «Зірниця» і композитори. «Зірниця» і виконавці. «Зірниця» і майбутні музиканти. Хори – як люди. Одні з них притягують до себе, інші – відштовхують. «Зірниця» – з перших. За понад 50-літню історію існування колективу з ним подружилися не тільки любителі хорового співу, а цілі хори: серед друзів «Зірниці» – композитори України,

чий твори дівчата виконували або записували на студії звукозапису. Це й Олександр Білаш, і Платон Майборода, і Валерій Подвала, Костянтин Мясков, Антон Муха, Володимир Шаповаленко та багато інших. Частий гість хору – Леся Дичко. У репертуарі «Зірниця» її Літургія № 1 (фрагменти), сюїта «Здрастуй, новий день» і кантата «Пори року». «Пісня про мрію» Володимира Шаповаленка стала своєрідним символом колективу. Її знають і співають усі покоління хористок. Цікава деталь: на нещодавньому 50-річному творчому ювілеї хору «Зірниця» «Пісню про мрію» співали «дівчатка» віком від 10 до 50-ти, а концертмейстери грали «по черзі» (!) по куплету, щоб кожному дісталось колосальне задоволення спільного виконання.

Але, мабуть, не менше люблять артистки пісні, створені в колективі. Пісні про Палац (Палац творчості дітей і юнацтва), район, міста, де побували наші вихованці, Чорне море... Багато з них співають люди, навіть не підозрюючи про існування дитячого хору й де вони створені.

«Зірниця» і виконавці (диригенти, солісти) – окрема тема для розмови. Згадаймо тут, що хору пощастило виступати в концертах, котрими диригували Стефан Турчак, Вадим Гнедаш, Святослав Литвиненко, Анатолій Ануфрієнко, у концертних спектаклях, поставлених Борисом Шарварком, із такими солістами, як Ніна Матвієнко, Софія Ротару, Роза Римбаєва, Олександр Василенко, Василь Бокач, Георгій Гаркуша, Віктор Шпортько, Павло Зібров. Співпраця, хоч і нетривала, з професіоналами такого рангу завжди піднімає творчу планку колективу, зобов'язує до концентрації власних можливостей, надзвичайної відповідальності. А в пам'яті дітей надовго залишаються хвилини спілкування і маленька професійна гордість.

Сьогодні «Зірниця» може назвати цілу низку солістів і диригентів, які виросли з дівчаток-хористок. Музика стала справою їхнього подальшого життя: одні працюють хормейстерами, викладають у закладах освіти, інші співають у славетних хорах, музичних театрах. Хтось обрав естрадну ниву, хтось – виконавство, музикознавство. Серед них Оксана Гріндюк, Тетяна Нерезенко, Катерина Абдуліна, Олександра Кадуріна, Юлія Никитюк, Жанна Сосновська, Тетяна Іванова, сестри Євгенія та Інеса Ракунови, сестри Лариса і Людмила Павлюк, Ірина Косенко, Олена Виноградова, Оксана Линник, Тетяна Корчевська, Олена Корнієвська, Ганна Пімахова, Тетяна Ющенко, Оксана Сергієнко. Список можна продовжити, додавши естрадних зірок Наташу Корольову, Асію Ахат, Лану Роксі...

Змінився репертуар: записаний колективом диск відкривається хорами з опер Джузеппе Верді, Петра Чайковського. «Зірниця» співає Дмитра Бортнянського та Максима Березовського, Артемія Веделя і Вольфганга Амадея Моцарта. Обов'язковими стали багатоголосні народні твори а *sarrella*, складні партитури сучасних українських і зарубіжних авторів. Підвищився рівень конкурсів, а відтак і вимог. Нині поїздки – триваліші, літопис хору – вагоміший.

А ще змінився спектр проблем. Сьогоднішніх дівчаток захопити хором співом вимагає неймовірних зусиль. Завантажені уроками в школі й додатковими заняттями поза нею діти хочуть, щоб їм дали спокій, наприклад з улюбленим комп'ютером наодинці. Зникає те, що звалось масовим мистецтвом. Підлітків, вихованих на інтернеті та телебаченні, приваблює швидка слава багатьох естрадних

виконавців (хай недовга, але помітна, як спалах зірочки, що падає на небосхилі). Матеріально зараз вистояти будь-якому колективу теж непросто: костюми, поїздки – усе те, що колись оплачувала держава, тепер лягло важким тягарем переважно на плечі батьків. Деякі дитячі хори втрачають репетиційну базу й закінчують своє існування. Особливо зараз, у час пандемії, репетиції доводиться проводити в дистанційному форматі. Але незважаючи на це, колектив робить відеоконцерти в режимі онлайн. І навіть бере участь у конкурсах мистецтв дистанційно.

Колектив, на противагу багатьом іншим, не зникає, не зменшується, а зростає. Адже сьогодні поряд з основним складом «Зірниці» залюбки співають маленькі «Зірнички» (керівник – відмінник освіти України Ірина Косенко). За двадцять років існування «Зірнички» стали своєрідною творчою лабораторією великого колективу, додали не одне ім'я до основного складу дорослої «Зірниці».

Читаємо в словнику: «Зірниця» – 1) те саме, що зірка; 2) яскраве освітлення горизонту перед сходом і після заходу сонця; 3) спалах вогню; 4) молоде дерево, яке виросло із зерна [1]. Збіг змісту слова з назвою хору ідеальний: і сяє, як зірка, і яскраво освітлює, і спалахує вогнем. Проте останнє в ряді значень, можливо, наймудріше: з маленького зерна виросла «Зірниця», проросла корінням у душі дівчаток піснюю. А відтак – буде нове насіння, нові паростки. «Зірниця» – бути!

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної мови. URL: <https://slovnyk.me> (дата звернення: 01.04.2021).
2. Ракунова І. Зірниця – те саме, що зірка. *Музика*. 2012. № 2. С. 30–35.
3. Перші кроки в мистецтві : метод. посіб. для худ.-компл. занять з дітьми дошкільного віку / А. П. Тараканова, В. Ф. Жуковська, П. В. Мережин. Київ, 1997. С. 15–18.
4. Соколов В. Работа с хором. Москва : Музыка, 1983. С. 22–31.

*Pavlo Merezhyn,
Olena Merezhyina
(Ukraine)*

THEORETICAL AND PRACTICAL FUNDAMENTALS OF ARTISTIC LEARNING ON THE EXAMPLE OF CHILDREN'S CHOIR «ZIRNYTSYA»

***Abstract.** In this article we highlight the theoretical and practical foundations of learning from the experience of the choir «Zirnytsya». As a group, he went from a children's choir of mass song to a laureate of international festivals and competitions. How to achieve clear intonation, sound formation and diction in vocal and choral work.*

***Keywords:** Zirnytsya Choir. Creating a friendly team. Singing rules. From simple to complex, from accessible to inaccessible.*

ПЕРШІ КРОКИ У ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОГО АРТИСТА БАЛЕТУ

УДК 792.82:37.016

***Анотація.** Охарактеризовано початковий етап хореографічної освіти в школах мистецтв, метою якого є введення учнів у світ мистецтва, виявлення в них і розвиток їхніх хореографічних здібностей, формування компетентностей, необхідних для творчої самореалізації у сфері хореографічного мистецтва.*

***Ключові слова:** мистецька освіта, хореографічне мистецтво, педагогічний процес, партерна гімнастика, екзерсис.*

Усі діти не можуть мати однакові здібності.

*І найважливіше завдання школи –
виховання здібностей.*

В. О. Сухомлинський [7]



***Нога Наталія Семенівна,**
викладач-хореограф
вищої категорії,
старший викладач,
керівник Зразкового
ансамблю народного танцю
«Калинонька» Дитячої
школи мистецтв №6
імені Г. Жуковського,
(Київ, Україна)*

Хореографія – один з наймасовіших видів мистецтва. Танок є синтетичним видом. Він сприяє гармонійному розвитку дитини. Саме цим хореографічне мистецтво приваблює дітей і їх батьків, разом з тим, тільки деякі з тих, хто займається танцями, мають вроджені хореографічні дані. На сьогодні розроблено багато цікавих методик, програм, відеоуроків різного спрямування, що допомагають розвивати задатки танцівника. Завдання педагога – підібрати матеріал, методи та прийоми роботи згідно з віковими особливостями вихованців, збагатити свої знання новими винаходами в хореографії та, зрештою, вибудувати урок так, щоб природні дані дітей різносторонньо розвивати й удосконалювати.

У сфері дитячої мистецької освіти (народна хореографія) я працюю майже 25 років. За цей час відбулося багато змін не тільки в нашому суспільстві, а й у системі освіти, зокрема в системі позашкільного навчання та виховання. Раніше школи мистецтв були націлені на естетичний розвиток дитини. Сьогодні дитячі школи мистецтв мають статус навчального закладу початкового професійного спрямування (стаття 21 Закону України «Про освіту», стаття 16 Закону України «Про позашкільну освіту», Концепція сучасної мистецької школи, затверджена наказом Міністерства культури України № 1433 від 20.12.2017).

На початковому етапі *метою хореографічної освіти шкіл мистецтв* є введення учнів у світ мистецтва, виявлення та розвиток їхніх хореографічних здібностей і талантів, формування компетентностей необхідних для творчої самореалізації за можливого вибору професії у сфері хореографічного мистецтва [4, 1].

Школа мистецтв – перша сходинка до професійної хореографічної освіти. Із чого ж починається виховання маленького танцюриста?

Діяльність людини завжди має бути мотивована. *Мотив* – це те, що спонукає дітей до того чи іншого роду діяльності. У дошкільному віці провідним мотивом є гра, у більш старшому – самовдосконалення, самовираження і самоствердження.

Саме мотив у педагогічному процесі має бути одним із стимулюючих факторів. Іноді чуєш від дітей: «Я ходжу на танці, бо мама хоче, щоб я схудла» або «Тато хоче, щоб я танцював». Це, можливо, мотивація, але не дитини. Коли чуєш від учня: «Мені дуже подобаються танці, хочу навчитися танцювати» або «Я мрію бути балериною» – це ті приклади справжніх мотивів дитини, які, при своєчасній і продуманій підтримці наставника, дають найкращі плоди. Навіть якщо фізичні дані дитини не зовсім балетні чи в неї недостатньо розвинене почуття ритму, спільні зусилля хореографа й дитини, помножені на їх бажання, дають позитивний результат. Я в бесідах з батьками саме на цьому акцентую: заняття хореографією повинно бути не лише бажанням батьків, а й дитини також.

До нас приходять діти віком 6–7 років. На мою думку, найважливіше завдання хореографа на початку навчання – це так зацікавити дитину мистецтвом танцю, щоб це стало частиною її життя. Заняття з малечею розпочинається як подорож у чарівну країну танцю, де живуть Музика, Ритм, Рух. Через казку (гру) вчимося красиво рухатися під музику. Зацікавити, залишити після заняття в дитини емоційно-піднесений настрій, з яким вона прийде на наступне заняття – це головне завдання першого уроку танцю. Заняття складається з трьох частин:

- 1) розминка – вправи партерної гімнастики;
- 2) шикувальні, музично-ритмічні вправи;
- 3) танцювальні рухи, етюди, таночки.

Життя – це рух у певному темпі та ритмі. А танець – це рух під музику, у якому музичний твір має свій характер, ритмічний малюнок, темп. Через пластичні, ритмічні рухи, вправи на координацію, гру формується вміння дітей чути, сприймати, розрізняти характер, темп і ритм музики, музичні відрізки. Вдало підібраний музичний матеріал створює певний емоційний настрій на уроці, заохочує учнів до виконання завдання, розвиває фантазію та уяву. Паралельно прищеплюються основи етики та манери поведінки, основи акторської майстерності.

Невід’ємною і дуже важливою частиною заняття є розвиток фізичних даних дитини, підготовка її опорно-рухового апарату до навчального та репетиційного процесу. Саме *вправи партерної гімнастики* сприяють формуванню та корекції постави, підйому, виворітності та сили ніг, рухливості суглобів, гнучкості тулуба, розвитку сили м’язів спини, рук тощо. Разом з цим, виховується витривалість, наполегливість, вміння працювати та вдосконалювати свої дані.

Партерна гімнастика об’єднує в собі різні методики: вправи з фізичного виховання, гімнастики йога, гімнастика Д. Пілатеса, гімнастики Б. Князева, розробленої для розвитку фізичних даних артистів балету.

Прості та доступні вправи партерної гімнастики готують тіло дитини до виконання складних рухів класичного (народного) екзерсису, різних видів стрибків, танцювальних елементів народно-сценічного танцю.

Ноги танцюриста – це інструмент виразності. Це фундамент, який забезпечує легкість виконання рухів. У танці саме на стопи та ноги припадає найбільше навантаження. Тому більшість вправ партеру спрямована на розвиток рухливості суглобів, вироблення сили м’язів ніг і виворітності. На виворітному положенні ніг побудовані всі вправи класичного екзерсису. За твердженням А. Я. Ваганової: «Виворітність – анатомічна неминучість для будь-якого сценічного танцю» [1, 30].

У класичному екзерсисі основою вправ на розвиток стопи, виворітності, танцювального кроку є *battement tendu*. На цьому елементі базуються і вправи партерної гімнастики Б. Князева, яку ми адаптуємо для роботи з дітьми. Вправи поділяються на основну та допоміжну групи.

Основна група вправ базується на методиці класичного екзерсису: *battement tendu* на висоту 25 градусів, *battement jete*, *battement releve lent* на 45, 90 градусів; розвиток виворітності ніг – на основі рухів *plie*, *grand plie*, *retire passé*, що поступово ускладнюється різними прийомами: *battement developpe* в різних напрямках, *rond de jambe* на висоті 45 та 90 градусів.

Допоміжна – спрямована на розвиток фізичних якостей: вправи на розтягування м'язів задньої та внутрішньої поверхонь стегна, «складка» вперед по I, широкій II позиції, з ногою на *passé*, у позі «жабка», нахили вбік, сидячи в широкій II позиції; лежачи на животі – перегинання корпусу назад у позі «жабка»; лежачи на спині – піднімання ноги вперед на 90 градусів та підтягування її руками до тулуба; лежачи на боці – піднімання ноги в II позицію на 90 градусів та підтягування її рукою до тулуба [3, 145–146]. Ці вправи можна виконувати в парах або з використанням гумової стрічки.

Вправи активного типу з великою амплітудою руху – *grand battement jete* в різних напрямках і положеннях тіла – з подальшим ускладненням сприяють збільшенню рухливості суглобів, виробленню сили м'язів ніг.

Робота над стопою має велике значення для подальших занять хореографією. З перших уроків потрібно виробляти навички правильного витягування стопи в підйомі разом з пальцями. Стопа повинна бути міцною, рухомою та сильною. Вона забезпечує опорну функцію ноги, оскільки вага тіла танцівника може передаватися як на дві, так і на одну ногу. Стопи забезпечують активне просування в танці під час виконання кроків, бігу, стрибків і виконують ресорну функцію, необхідну для м'якого, стриманого приземлення після стрибка. Вправи на розтягування м'язів гомілковостопного суглоба [5, 164–167] й ахілового сухожилку та на їх зміцнення [5, 170–171]; вправи на зміцнення м'язів, що згинають пальці стопи [5, 160–162]; динамічні вправи: *releve* [5, 168–169], трамплінні стрибки – усе це спрямоване на забезпечення розвитку зазначених вище функцій. Комплекс вправ на розвиток сили стопи формує правильний підйом, і виконують його в положенні стоячи, сидячи, лежачи на спині чи животі. Вправами на роботу стопи починають розігрів. Вони входять в усі вправи на розвиток суглобів і сили м'язів ніг.

Не менш важливе значення в хореографії має правильна постановка тулуба. У своїй книзі «Основи класичного танцю» А. Я. Ваганова пише: «Набути *aplomb* – оволодіти стійкістю в танцях – питання центрального значення» [1, 31]. Формування постави – це поступовий, систематичний, тривалий за часом процес. Педагоги й батьки повинні весь час стежити за поставою в період росту та розвитку дитини, не давати надмірні навантаження на хребет, що можуть спровокувати певні порушення, перенапруження м'язів, біль у спині тощо. Для розвитку стійкості важливе значення має статична силова витривалість м'язів спини, живота, бокових м'язів тулуба. Підбирати потрібно такі вправи, що одночасно впливають на зміцнення та розвиток цієї групи м'язів.

Зміцнення м'язів спини та живота починається з виконання вправ у положенні сидячи на підлозі. Основною вимогою є збереження рівної та підтягнутої, закріпленої в попереку спини та підтягнутих м'язів живота. Найбільш складно утримувати спину рівною під час виконання вправ з руками, відкривання в II та III позиції. Вправи, що зміцнюють м'язовий корсет, виконують у положеннях сидячи та лежачи. Ці вправи пов'язані з одночасним підніманням і тимчасовим утриманням верхньої частини тіла, ніг у різних статичних позах: стійка на лопатках «берізка», «куток», «розніжка» в положенні сидячи, фіксований «човник» у положенні лежачи на животі тощо. Статичні вправи швидко втомлюють м'язи, тому необхідно їх чергувати з динамічними вправами на розвиток цієї самої групи м'язів: піднімання та опускання верхньої частини тулуба з положення лежачи в положення сидячи, піднімання ніг на 45, 90 градусів, вправи на закачування преса: прямих і бокових м'язів живота з положень лежачи на спині, на боці, сидячи, «ножиці», «човник», що пливе, тощо [3, 141–142].

Вироблення міцного м'язового корсета допомагає відчутти зібраність і рівновагу тулуба, але щоб вільно та пластично рухатися, необхідно розвивати гнучкість тулуба. Вправи на гнучкість бажано виконувати після вправ на зміцнення м'язів спини та живота. Їх потрібно виконувати систематично, на кожному занятті. Тільки тоді буде результат. Для розвитку гнучкості використовують вправи, які містять нахили, перегинання, скручування. Статичну роботу м'язів забезпечують такі вправи, які на певний час фіксують спину в зігнутому положенні: «сфінкс», «місток», «корзинка», «кільце», фіксоване скручування тулуба; демонструють динамічну роботу – «кішечка», «хвиля», перегинання тулуба в різних напрямках, кругове перегинання тулуба [3, 143]. Відомо, що найменш гнучким є грудний відділ хребта. При виконанні вправ потрібно особливо уважно стежити, щоб під час перегину тулуба назад рух відбувався переважно в грудному відділі. При перегинанні корпусу назад потрібно поступово збільшувати амплітуду руху від плечей, потім під лопатками та в талії.

Акцентуючи на правильному виконанні рухів партеру, обов'язково вчимо дітей дихати. «Дихання – перший та останній рух у житті, усе наше життя залежить від нього, і тому необхідно навчитися дихати правильно», – зазначає Д. У. Пілатес [6]. Що таке правильне *дихання*? Це глибокий, рівномірний, вільний, без звуку та затримки вдих через ніс і довгий видих. Важливо пам'ятати, що ритм дихання при виконанні вправ повинен практично збігатися зі звичайним ритмом дихання людини. Зазначимо, що напруга м'язів завжди відбувається під час видиху. Правильно поставлене дихання збільшує ефективність розтяжки. Основне завдання правильного дихання – навчитись дихати діафрагмою. Д. Пілатес у своїй методиці радить спочатку опрацювати техніку дихання, а потім починати поєднувати її з рухами [2]. Набуття навичок вільного дихання відбувається поступово. Ускладнення навчального матеріалу, зміна темпів виконання вправ сприяють розвитку витривалості дихання, що необхідно для розвитку фізичної та психічної витривалості організму в умовах постійного зростання фізичних навантажень. Лише після того, як фізично та психологічно дитина готова до більш складних рухів, ми починаємо вводити основи класичного танцю біля станка та на середині залу – для учнів віком 8–9 років, народно-сценічний екзерсис – з 10–11 років.

Через прості рухи, комбінації, етюди долучаємо малечу до мистецтва танцю. Це сприяє розвитку танцювальності та виконавської майстерності учнів. Вивчення дитячих таночків, танців, побудованих на матеріалі українського народного танцю, танців народів світу, знайомить з традиціями і звичаями того чи іншого регіону, збагачує духовний, культурний, емоційний світ дитини, розвиває її уяву, мислення, пам'ять.

Після кожного уроку я обов'язково даю учням *домашнє завдання*. Це є досить ефективним методом у засвоєнні матеріалу, у вихованні в дітей прагнення до самовдосконалення. Діти з радістю їх виконують.

Як показує практика, важливим моментом у вихованні є *спільне відвідування*, а потім обговорення балетних вистав, концертів відомих хореографічних колективів, перегляд відеоматеріалів. Це є поштовхом до самовдосконалення, наполегливої праці учнів в опануванні складного та водночас цікавого хореографічного мистецтва. Також сильним стимулом є участь колективу у концертах, фестивалях, конкурсах. Під час виступів діти набувають досвіду сценічної практики, вчать працювати в ансамблі та відчувати партнера.

Основа досягнення великих творчих успіхів полягає в систематичній і серйозній навчальній роботі, у постійному вдосконаленні танцювальних елементів і технічних вправ, які є складовою частиною танцювальних етюдів та постановок. Особливу увагу слід приділяти дотриманню дисципліни, домагатися, щоб учні не дозволяли собі пропускати заняття без поважних причин. Також з перших занять слід рішуче боротися із запізненнями. Тільки жорстка *дисципліна* дає бажаний результат.

Не менш важливим чинником є тісна *робота педагога з батьками*, які на сьогодні вирішують дуже багато питань. Тандем педагог – батьки, розуміння та дотримання вимог – це фундамент до успіху дитини.

Праця хореографа та її успіх потребує великого обсягу знань, умінь та навичок не тільки з фахових дисциплін, а й з основ психології, педагогіки, інформаційних технологій тощо. Тому постійно слід вчитися, переосмислювати нові життєві реалії, систематизувати свої знання та, удосконалюючи набутий досвід, застосовувати все це в практичній діяльності. Але, як і в лікаря, головним кредом у роботі хореографа з дитячим колективом має бути – «Не нашкодь!». Кожне заняття, завдання, кожен рух, вправа, танець, музичний матеріал мають відповідати віковим особливостям дітей, бути спрямовані на гармонійний, емоційний і правильний фізичний розвиток вихованця, на розвиток його здібностей. Тільки так ми зможемо виховати майбутнього артиста балету, для якого танець стане життям.

Література

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Ленинград : Искусство, 1963. 180 с.
2. Несколько правил органичного дыхания. URL: <http://ru/catalogs/tree-11980/index.html> (дата звернення: 16.03.2021).
3. Теорія і практика викладання фахових дисциплін : зб. наук. метод. праць кафедри народної хореографії КНУКіМ. Київ : Видавничий будинок «Аванпост-Прим», 2014. 216 с.
4. Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва, клас танцю. Київ, 2019. URL: <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/63> (дата звернення: 14.03.2021).

5. Хаас Ж. Анатомія танца, 2019. 296 с.: илл. URL: <https://oz.by/books/more10915547.html> (дата звернення: 15.03.20210).

6. Цитати Джозефа Пилатеса. URL: <https://ruru.facebook.com/pilates.md/posts/1448568788749377/> (дата звернення: 16.03.2021).

7. 10 золотих цитат В. Сухомлинського про школу та виховання. URL: <https://naurok.com.ua/post/10-zolotih-citat-v-suhomlinskogo-pro-shkolu-ta-vihovannya> (дата звернення: 14.03.2021).

Nataliia Noha
(Ukraine)

FIRST STEPS IN TRAINING A FUTURE BALLET ARTIST

Annotation. The article considers the initial stage of choreographic education of art schools, which aims to introduce students to the world of art, identify and develop their choreographic abilities and talents, the formation of competencies necessary for creative self-realization with a possible choice of profession in choreographic art.

Keywords: artistic education, choreographic art, parterre gymnastics, exercise.

АРТТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ В ДІТЕЙ З ІНКЛЮЗИВНОЮ ФОРМОЮ НАВЧАННЯ В ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

УДК 374:7]:316.344.6-053.5/.6

Анотація. Досліджено питання організації інклюзивної освіти в гуртках і творчих колективах художньо-естетичного напрямку позашкільних закладів освіти. Обґрунтовано актуальність обраної теми: формування художньої культури та розвиток дрібної моторики рук у дитини тісно пов'язані з розвитком її сприйняття, уваги, пам'яті, мови та мислення.

Ключові слова: мистецтво, інклюзія, арттерапія, діти з особливими освітніми потребами.

Спостереження за дітьми впродовж 2010–2017 років під час занять у гуртку «Азбука малювання та витинанки» школи раннього естетичного розвитку «Джерельце» Шосткинського центру естетичного виховання засвідчили, що досить потужним чинником для формування художньої культури вихованців і розвитку їх рухової діяльності може стати потреба в самовиявленні та самоствердженні через власну творчість. Це стосується і дітей з особливими освітніми потребами (ООП) [4, 11].

Корекційно-розвивальні та психотерапевтичні можливості мистецтва пов'язані з наданням дитині з ООП практично необмежених можливостей для самовираження та самореалізації як у процесі творчості, так і в її продуктах, а також у спробах пізнати саму себе.



**Романцов Сергій
Васильович,**
методист вищої категорії комунального закладу «Шосткинський міський центр естетичного виховання Шосткинської міської ради Сумської області», відмінник народної освіти, керівник гуртка Зразкового художнього колективу дитячого творчого об'єднання «Витинанки» (Шостка, Україна)

Інтерес до результатів творчості дитини з боку оточення, прийняття ними продуктів її художньої діяльності підвищує самооцінку та самосприйняття дитини з проблемами в розвитку. Саме це забезпечує вирішення найважливішого завдання – адаптації вихованця за допомогою мистецтва та художньої діяльності в соціальному середовищі.

Наприклад, *витинанку* ми сприймаємо як вид народного мистецтва, та ознайомлення з нею відбувається також як із проявом народної творчості. Але сьогодні наша мета – змінити уявлення про витинанку в застосуванні до навчання дітей з особливими освітніми потребами. Ми говоримо про це тому, що за допомогою витинанки можна вплинути не тільки на художньо-естетичний розвиток такої дитини, а й методом психокорекційного впливу (тобто методом, побудованим на використанні мистецтва як символічної діяльності та заснованим на стимулюванні креативних творчих процесів) розвивати її дрібну моторику, удосконалювати довільну увагу, зорове, слухове, тактильне сприйняття, логічне мислення, пам'ять, мову, вміння діяти за мовними інструкціями: співвідносити індивідуальний темп виконання із самим завданням; вміння продовжити виконання роботи відповідно до поставленого завдання; здійснювати контроль за особистими діями. Витинанка сприяє гармонійному поєднанню інтелектуальної, сенсорної, емоційно-вольової діяльності дітей. Заняття витинанкою носять інтегрований характер, тому що тут поєднані різні види образотворчої діяльності: малювання, аплікація, художня праця, оригамі, паперова пластика. Відбувається тісний взаємозв'язок із навчальними шкільними предметами: математикою (розмір, форма, розташування в просторі, властивості предметів), рідною мовою (ознаки предметів), слуханням і читанням (казки, легенди, міфи, приказки, загадки, вірші й оповідання), навколишнім світом. Так розвивається та вдосконалюється сенсорна сфера дитини [2, 45].

Поступово руки дітей стають сильнішими, спритнішими, а рухи пальців – скоординованими й більш точними, підконтрольними свідомості, тобто нервові зв'язки в корі головного мозку стають більш міцними та стійкими. Утворюється взаємозв'язок лівої (рухової) і правої (чуттєвої) півкуль головного мозку.

У дітей, які займаються образотворчою діяльністю, зокрема витинанкою, удосконалюється розумова діяльність, задіяна в процес сприйняття: аналіз предмета, визначення спільних і відмінних ознак одного предмета від іншого. Під час виконання завдань діти мають можливість шукати та знаходити шляхи їх вирішення як за допомогою дорослих, так і самостійно, а це сприяє розвитку мислення. Таким чином, зображуючи той чи інший предмет, діти застосовують розумові дії: аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, тобто активізують свою пізнавальну діяльність. А саме це так необхідно дітям у подальшому навчанні в школі. Так відбувається реабілітація дитини й підготовка її до школи [2, 46].

Крім того, діти з особливими освітніми потребами не відрізняються кропіткою роботою і старанністю. У процесі роботи з такими дітьми витинанка не тільки існує як виріб з паперу, а може стати й образотворчим засобом. Під час занять із вирізання можна використовувати різні матеріали, спрощувати зображуваний предмет, домальовувати олівцем елементи майбутнього виробу, можна, за необхідності підкласти, де потрібно, шматочок кольорового паперу. А ще наклеїти

вирізку на папір, тканину, вікно, скляну баночку, а потім налити в неї воду, насипати дрібних шматочків фольги, намистинок, закрити кришкою та подивитися, що вийшло. Краса! Варіантів безліч. Спробував, відчув – так починається творчість, розвивається фантазія [2, 46].

Постійно даємо змогу відобразити та вербалізувати почуття і переживання дитини в процесі заняття витинанкою.

Рукотворні вироби з паперу, витинанки, підштовхують дитину з особливими освітніми потребами до цілісного уявлення про навколишній світ, формують у неї необхідні мотиви до навчання, розвивають пізнавальні процеси. Застосовуючи педагогічні технології «співпраці», «саморозвитку» та «створення ситуації успіху», ми допомагаємо нашим дітям долати в собі невпевненість, страх перед незнайомим, невідомим, у них розвивається дрібна моторика, координований рух правої та лівої рук, окомір, відчуття ритму. Дослідженнями доведено вплив маніпуляцій руками на функції вищої нервової діяльності та розвиток мови. Це спричинило розуміння того, що координаційна, розвивальна та формуюча робота має бути направлена від руху до мислення. Рівень розвитку дрібної моторики – один з показників інтелектуальної готовності до шкільного навчання. Недостатній розвиток зорового сприймання, уваги та дрібної моторики призводить до виникнення негативного ставлення до навчання.

Для попередження цих та інших проблем ми почали використовувати на заняттях із розвитку дрібної моторики *ігри та вправи для підготовки руки до письма*, для розвитку рухливості та гнучкості пальців, регулювання точності рухів, розвитку сенсорних функцій. Усе це здійснюємо засобами арттерапії шляхом створення аплікацій, малюнків, витинанок [5, 23]. Саме цей метод психокорекції значною мірою впливає на внутрішні сили дитини та допомагає поліпшити її увагу, пам'ять, мислення, загальну та дрібну моторику, мову, когнітивну й емоційну сфери [3, 18]. Допомагає в цьому також робота з різними предметами: природним матеріалом, гудзиками, зерном, лічильними паличками, мотузочками, шнурівками, пальчикові ігри [1, 9].

Розвиток динамічної організації рухів пальців рук відбувається в процесі виконання вправ двох видів: 1) із використанням послідовно організованих рухів та 2) одночасно організованих рухів [5, 23].

Під час занять із образотворчої діяльності пропонуємо дітям виконувати досить прості вправи: катати олівці пальчиками та долонею по столу; малювати й розфарбовувати олівцями та фарбами, штрихувати, малювати за допомогою фігурних лінійок, трафаретів, шаблонів; різати ножицями, наклеювати готову вирізку на тло; для розвитку точності та плавності рухів, необхідних для навичок письма, точно обводити контури предметів, малювати предмети за попередньо розміченими крапками, штрихами, з'єднувати ці крапки, штрихи, контури лініями різного напрямку, заштриховувати малюнки. Для повсякденного використання взимку ми запропонували нашим маленьким вихованцям рукавичку-тренажер, яка має бісерні та вузлові вкраплення для щоденного тактильного контакту з пальцями дитини [5, 23].

Кожній дитині як соціальній істоті необхідно допомогти розвинути задатки та без стресів увести її в суспільство, тобто здійснити соціалізацію [5, 19].

Для спостережень та аналізу творчої діяльності було залучено 200 дітей (140 – першого та 60 – другого років навчання) із порушеннями емоційно-вольової сфери (гіперактивні, з раннім аутичним синдромом, із дефіцитом уваги).

Таблиця 1

Діти з порушеннями емоційно-вольової сфери (гіпердинамічні), з раннім аутичним синдромом, із дефіцитом уваги в групах з інклюзивною формою навчання образотворчій діяльності

Інклюзивна навчальна група					
	Вік	1-й рік навчання		2-й рік навчання	
		Соціальна поведінка	Асоціальна поведінка	Соціальна поведінка	Асоціальна поведінка
		4–5 років	99	13	30
хлопчики	57	28	10	15	4
дівчата	90	71	3	15	1
	5–6 років	23	5	23	2
хлопчики	29	14	3	10	2
дівчата	24	9	2	13	-
Усього	200	122	18	53	7

З метою виявлення змін у розвитку дрібної моторики наших вихованців заняття проводили двічі на тиждень по 30 хв за авторською програмою «Корекційна робота з дітьми 4–6 років з особливими освітніми потребами "Веселковий настрій"». Результати апробації програми показали, що при зіставленні результатів вступної та підсумкової діагностики дітей 4–6 років у них відзначаються гарна динаміка й позитивні зміни в емоційно-особистісній сфері, підвищення самооцінки, комунікабельності й емпатії, зниження агресивних тенденцій, зменшення тривожності й занепокоєння. Використання різних образотворчих технік із застосуванням малювання, вирізання витинанки, аплікації сприяло зняттю психоемоційного напруження, розвитку творчих здібностей дітей. Вихованці не тільки творчо підходили до вирішення поставлених завдань, а й підвищили рівень самоконтролю, саморегуляції своєї поведінки.

Заняття художньою творчістю необхідні кожній дитині не тільки для формування її естетичних уявлень, а і як інструмент психологічного розвитку, що сприяє вихованню почуттів. Діти пізнають світ і вирішують концептуальні завдання, спираючись не стільки на логічне (лінійне), скільки на образне (просторове) мислення, тому мова образотворчого мистецтва є для них природною та близькою. Створені власноруч образотворчі вироби й предмети ігрової діяльності найчастіше для дітей є засобами психологічного захисту та зміцнення їх особистісних кордонів. Завдяки грі й творчій активності дитина може досягти певного ступеня контролю над своїми переживаннями, організувати внутрішній світ і навіть відчувати себе господарем становища.

Образотворча діяльність є для дітей засобом отримання нового досвіду, маленького експерименту, встановлення нових стосунків з реальністю. Отже, арттерапія – напрям у корекційній, соціальній і педагогічній діяльності, що активно розвивається, змінюється та який застосовують у роботі з різними категоріями дітей.

Враховуючи результати нашої роботи, пропонуємо під час проведення занять з образотворчої діяльності створювати сприятливий і позитивний психологічний настрій у дитини; належно готуватися до кожного виду творчості; аналізувати роботи дитини, при цьому помічати будь-який прогрес і привчати її спокійно ставитися до критичних зауважень; схвалювати адекватну самооцінку діяльності дитиною, учити не сприймати критичні зауваження як катастрофу, особисту нікчемність; підтримувати вільне малювання; упроваджувати комунікативне малювання на якусь тему; організовувати додаткове малювання: коли одна дитина починає малюнок, потім передає його сусідові по колу й так далі, поки не вийде той малюнок, який хотіли б бачити, та поки він не повернеться до першої дитини; дотримуватися технології оцінювання успіхів дітей під час роботи: у кінці заняття обговорити увесь процес виконання малюнка [5, 23].

У результаті роботи були сформульовані вимоги до дитини 4–6 років із розвитку дрібної моторики: сформованість навичок самообслуговування; розвиток дрібних м'язів руки (рука розвинена добре, якщо впевнено володіє олівцем, ножицями); володіння навичками маніпулювання дрібними предметами; правильне тримання олівця та пензлика; уміння виконувати прості графічні рухи, регулювати силу натискання на олівець; зміна рухів залежно від форми предмета; уміння малювати прямі вертикальні й горизонтальні, похилі, хвилясті, лама-ні лінії, а також геометричні фігури; штрихування, розфарбовування малюнка фарбами та кольоровими олівцями; малювання геометричних фігур на одній лінії, у смужках різної ширини; обведення, моделювання предметів за допомогою лінійки та трафарету; розпізнавання і моделювання різних фігур за словесним описом; копіювання букв, цифр, співвідношення розмірів, спрямованості всіх штрихів та елементів; написання в зошитах-прописах паличок, клітинок, різних фігур, їх елементів; букв, цифр у зошитах в лінійку та клітинку [5, 24].

Тож визначимо роль *розвитку дрібної моторики* для дитини: рухи пальців рук стимулюють розвиток центральної нервової системи та прискорюють розвиток мовлення дитини; формування рухів руки тісно пов'язане з розвитком рухового аналізатора й зорового сприймання, різних видів чутливості, просторового орієнтування, координації рухів і підготовки дитини до оволодіння навичками письма; рівень розвитку дрібної моторики – один з показників інтелектуальної готовності дитини до шкільного навчання; недостатній розвиток зорового та слухового сприймання, довільної уваги та дрібної моторики призводять до виникнення негативного ставлення дитини до навчання; позитивне формування знань, умінь і навичок творчої діяльності під час занять у гуртку ґрунтується на власному досвіді дітей [5, 24].

Рівень функціональної та психологічної готовності дітей 4–6 років з ООП до навчання в школі у групах з інклюзивною формою навчання

Діти з ООП. Діагноз	1 рік навчання			2 рік навчання		
	К-ть	початок	кінець	К-ть	початок	кінець
Дослідна група						
Порушення зору	6	45%	65%	4	65%	90%
Порушення інтелекту	4	10%	30%	1	30%	55%
Мовленнєві порушення	4	30%	60%	1	60%	80%
Порушення опорно-рухового апарату	1	25%	50%	–	50%	75%
Гіпердинамічні порушення	4	10%	35%	2	35%	60%
Ранній аутичний синдром	4	5%	20%	2	20%	50%
Педагогічно занедбані	2	15%	50%	-	50%	95%
Здорові діти	115	45%	80%	50	80%	100%
Усього дітей	140			60		

Інтеграція дітей з порушеннями психофізичного розвитку в соціокультурне та загальноосвітнє середовище нині є надзвичайно актуальною педагогічною проблемою. Увага суспільства до дітей із порушеннями в розвитку, визнання їхніх прав на здобуття освіти, окреслення пріоритетних цілей, завдань, підходів у галузі спеціальної освіти зумовлюють необхідність визначити оптимальні умови навчання таких дітей у позашкільних закладах освіти. Вивчення проблеми інтегрування дітей з ООП в позашкільному освітньому закладі, аналіз сучасного стану та перспектив освіти, прогнозування поступу інклюзивних процесів у позашкільному середовищі мають винятково важливе значення [5, 20]. Тому головною передумовою реалізації нашої роботи з дітьми, що страждають від нервово-психічних розладів, стало забезпечення особистісного повноцінного розвитку дитини в інклюзивному навчанні в позашкільному закладі освіти, а саме їх соціальний, культурний, пізнавальний розвиток. Це основні передумови готовності дитини до її подальшого навчання в школі, запобігання стресовим ситуаціям, збереження здоров'я, раціональної організації життєдіяльності.

Література

1. Романцов С. В., Кривущенко З. І. Реабілітація дітей з особливими потребами. Проект роботи з дошкільниками. *Позашкілля*. 2012. № 2. С. 7–9.
2. Романцов С. В. Витинанка та її значення в роботі з дітьми з особливими потребами. *Освіта Сумщини*. 2012. № 2. С. 45–48.
3. Романцов С. В. Виховання дитини з ООП. Переваги позашкільної освіти. *Позашкілля*. 2013. № 2. С. 14–18.
4. Романцов С. В. Інклюзивна освіта в сучасному позашкільному навчальному закладі. *Позашкілля*. 2013. № 5. С. 10–12.
5. Романцов С. В. Упровадження інклюзивної освіти у діяльність ПНЗ. *Позашкілля*. 2015. № 2. С. 18–24.

**ARTTHERAPY AS A MEANS OF ART CULTURE FORMATION
IN CHILDREN WITH INCLUSIVE FORM OF EDUCATION
IN EXTRACURRICULAR EDUCATION INSTITUTIONS**

Annotation. *In the article the question of organization of inclusive education in groups and creative collectives of art-aesthetic direction at out-of-school educational establishments is investigated. Actuality of the selected theme is in the following: forming the artistic culture and development of a child's hands fine motor skills is closely connected with the development of one's perception, attention, memory, language and thinking.*

Keywords: *art, inclusion, art therapy, children with special educational needs.*

КЛЮЧ ДО ТАЛАНТУ ДИТИНИ

УДК 7-028.22:[159.928:37.015.311

Анотація. *Образотворче мистецтво, а саме арттерапія, відкриває необмежені можливості для всебічного розвитку творчої та обдарованої особистості, створює необхідні умови для лікування багатьох психологічних проблем. Багатогранна, різноманітна творчість, з урахуванням можливостей дитини, створює фундамент для поетапного розвитку особистості, її творчого розкриття. Існує методика, що сприяє розвитку правої півкулі головного мозку на основі арттерапії. Художня творчість допомагає формувати в молодого покоління вміння і навички, які формують у нього просторове бачення, розширюють межі мислення, допомагають усвідомити власні можливості. Зміна психологічного стану, розвиток емоційного інтелекту формують новий світогляд, що позитивно вплине на подальше життя дитини.*

Ключові слова: *арттерапія, просторове бачення, емоційний інтелект, методика малювання, розвиток правої півкулі головного мозку, побудова алгоритму-схеми уроку арттерапії, розкриття творчого потенціалу, розвиток інклюзивних дітей.*

Образотворче мистецтво є необмежним матеріалом для розвитку і розкриття творчого потенціалу дитини. Арттерапія як лікування психіки дитини необхідна для створення позитивного психологічного стану, розкриття її резервів. Уроки з арттерапії передбачають багато різноманітних тем і варіантів викладання матеріалу. Успішною є методика, що базується на **методі емпації**, тобто аналогії: пропонують картини великих художників, на основі яких діти створюють власні творчі роботи. Така методика вже з перших кроків відкриває значні можливості для аналізу психологічного стану, мислення дитини. Вибір «джерела натхнення» – картини відомого художника – уже є певним психологічним тестом для педагога відносно майбутньої схеми й тактики побудови самого процесу



Романюк
Лариса Миколаївна,
викладач образотворчого
мистецтва другої категорії
Гімназії «Столиця»
(Київ, Україна)

арттерапії. Методика не базується на копії відомої картини, а служить лише поштовхом для виконання творчої роботи за власним баченням. Картини великих художників дають тільки варіант схеми, певною мірою виконаний олівцем, тому що на першому кроці нам необхідно навчити дитину творити за законами правої півкулі. Тобто, якщо прочитати лекцію про закони світлотіні, перспективи, ми «відкриємо» ліву півкулю головного мозку, яка старанно засвітить матеріал. Зразу акцентуємо увагу дитини на кольоровій гамі в яскравих світлих тонах і відкриваємо можливості правої півкулі. Засвоєння цих законів пропонуємо їй у процесі самої співпраці, головними в роботі є бачення і відчуття самої дитини. Ми малюємо лише картину, але зверніть увагу, які вміння при цьому з'являються у вихованця:

- поставити мету;
- виявити творчі здібності;
- до кінця виконати почату роботу;
- порівняти результат з ідеєю;
- працювати в різноманітній колірній гамі;
- працювати в колоритній гамі;
- пишатися досягнутим результатом.

Усі ці напрацьовані якості можна згодом проявити в будь-якій галузі.

Малювання дає можливість розвинути когнітивні здібності [3, 72]. Для «відкриття» правої півкулі головного мозку важливо починати з малювання фону. Зв'язок з новими центрами головного мозку характеризується новими словами: ми привчаємо реагувати свідомість на новий вид діяльності та закріплюємо діалог новими фразами. Неможливо без зміни словосполучень чекати від дитини натхненної праці. Необхідно дати новому роду діяльності ключові слова.

Ключові слова для лівої півкулі:

- почати роботу з лівого кута картини;
- почати з темного кольору;
- зафарбувати;
- обвести контур;
- замалювати.

Ключові слова для правої півкулі:

- почати зі світлих тонів;
- «проліпити» фарбами форму;
- застосувати мальовничий прийом;
- визначити білі;
- зрівняти тон, полутон;
- визначити рефлекси;
- створити форму, об'єм, акцент.

Ключові слова є характеристикою праці на новому рівні, це своєрідний пропуск до нових відкритих центрів головного мозку. Ключові слова дають завдання, незрозуміле й неприйнятне для логічного мислення, тому й долучається права півкуля для вирішення нового завдання. При цьому важливо не тільки користуватись ключовими фразами, але й самому педагогу бути в стані позитивної творчої праці.

«На початку праці важливо знати, що хоче намалювати учень, про що він мріє. Поки він не визначився, сама даю роботу, яка йому потрібна для розвитку. Дати роботу, про яку він мріяв, – це також шлях до відкриття правої півкулі. Важливо торкнутись його емоцій і почуттів, і якщо дитинна працює з наснагою, то вона переможе страх і невпевненість. Досить часто, коли я прошу зробити перехід при малюванні пелюсток квітки з одної колірної гами в іншу, дитина спочатку зафарбовує одним кольором усі місця на картині, де цей колір повинен бути. Наприклад, спочатку фарбує все жовтим, а потім раціонально, без живописного переходу, домальовує червоний. Розумію, що права півкуля не працювала. Тоді я беру руку дитини і її рукою малюю кожну пелюстку окремо, створюючи повноцінний перехід від одного кольору до іншого, пояснюючи, що важливо не намалювати перелік кольорів, а створити й «проліпити» форму. Кожну пелюстку квітки треба намалювати окремо, акцентуючи на тому, які вони різні, мальовничі й надзвичайні. Доброзичливо звертаю увагу на результат, адже це цікаво й захопливо, це і є основою арттерапії» [1, 89–90.]

Головна мета педагога на уроці арттерапії – це створення позитивних емоцій, які змушують працювати наповну мозок дитину, надають їй життю нового змісту. Негативні емоції, такі як страх і невпевненість, зневіра у свої можливості змінюються творчою енергією. Здатність нашого мозку реагувати на кольори асоціативно пробуджує здатність тонко мислити й відчувати, що само по собі є основою *емоційного інтелекту*.

Засвоїти інформацію людина може двома шляхами:

- 1) поступово, застосовуючи багаторазові повторення;
- 2) одноразово, під впливом сильного емоційного впливу.

Під впливом сильних позитивних емоцій при малюванні картин, ліпленні тощо, коли задіяна творча енергія, можна змінити уявлення самої дитини про її можливості, не тільки подарувати віру в себе, але й спонукати творити, удосконалювати свої навички. Досвід свідчить, що коли правильно підібраний ключ до таланту дитини, відкриваються її приховані здібності. Учні, які не відрізнялись здібностями, починають вигравати районні олімпіади, причому в різних напрямках, наприклад література та математика: складні предмети, які раніше були недосяжними, стають реальними й доступними. «Справа в тому, що в практиці малювання з дітьми навмисно створюють складність, щоб її успішно з дитиною подолати. Тільки так відкриваються нові центри мозку, до них піде посиленій кровоток і запрацюють нові нейронні зв'язки, наш організм працює за принципом: є навантаження – підключається резервний запас. Тому досить непогано, якщо нам іноді складно, це дає змогу стати кращим, розумнішим, збагатити своє світосприйняття» [3, 25].

Ідеться саме про творчість і її різноманітні прояви. Це не стосується розфарбовування або іншої праці, яка виховує лише виконавця в дитині. У такому випадку отримаємо зовсім інший результат – розвиток дрібної моторики й не більше.

У процесі арттерапії важливо пояснити послідовність виконання творчої роботи для виконавця, тому що це в майбутньому допоможе дитині скласти алгоритм найскладнішої роботи та з успіхом її виконати.

Побудова *алгоритму роботи* при арттерапії:

- почати роботу в центрі картини, щоб виключити можливість почати з лівого кута, як при написанні, звичному для лівої півкулі;
- почати працювати в кольорі від світлих фарб у градації до темних;
- проговорити, якої краще дотриматись послідовності в колірній гамі, акцентувати на теплих і холодних відтінках;
- обговорити характер мазків, техніку їх виконання залежно від різних завдань у картині;
- запропонувати в процесі праці різноманітні варіанти рішень;
- домалювати темні місця в картині, тому що сама методика сприяє малюванню у світлій колірній гамі;
- надати конструктивні рекомендації лише доброзичливо.

За цим алгоритмом, усвідомивши мету й завдання, учні впевнено починають працювати.

Головним при арттерапії на перших заняттях є процес, який можна поділити на певні складові:

- побудувати схему-алгоритм виконання роботи;
- допомогти у викладанні матеріалу втілити ідею дитини;
- навчити бачити простір загалом, усю композицію як загальну цілісність і водночас визначити характеристику окремих предметів (фактуру матеріалів, нахили та характер мазків тощо);
- навчити розуміти характеристики колірної гами;
- дати основу світлотіні;
- навчити бачити перспективу як у лінії, так і в кольорі (побудова переднього і подальших планів);
- навчити працювати у великому масштабі.

Головним в арттерапії є емоційний стан дитини, її відчуття. Важливо, щоб викладач орієнтувався не на обсяг інформації, а виявлення проблем у дитини, які й повинна вирішити арттерапія. Наприклад, невпевненій дитині пропонують роль головного помічника в допомозі іншим. Необхідно підкреслити успіх, якого досягла кожна дитина. При арттерапії треба почати малювати від світлого до темного, пробуджувати при цьому у свідомості учня позитивне мислення. Особливо важливо працювати з яскравими кольорами при роботі з інклюзивними дітьми, у такому разі темних кольорів взагалі не існує на палітрі, особлива увага надається червоному кольору. Червоний колір у людини пов'язаний із центром уваги. Тому таким важливим для дітей з аутизмом є розвиток уваги й концентрації як чинник розвитку нейропластичності мозку. Отже, навчити дитину володіти колірною палітрою надзвичайно важливо, але про справжній результат можна говорити тоді, коли вона у творчій роботі відобразить свій внутрішній стан і світосприйняття.

Такі картини розповідають про духовний світ дитини, за ними можна зрозуміти, як вести творчий діалог, які грані особистості необхідно розвивати.

При малюванні необхідно звертати увагу на малюнки звірів або людей, розвивати мислення дитини з концентрацією на цих образах. Наприклад, що ми малюємо біля цієї тварини, що їй необхідно, який простір.

Складність при роботі з інклюзивними дітьми полягає в тому, що схожих випадків майже немає, тобто в кожному випадку потрібен індивідуальний підхід і рекомендації. Викладач повинен відчувати, де і як він має доповнити творчість дитини. Найважливіше – глибокий емоційний терапевтичний ефект: надати можливість дитині брати участь у творчому процесі, щоб розкрити її індивідуальність.

Мене досить часто питають: «Яким чином ви отримуєте результат вже на перших уроках? Хіба з першої хвилини це можливо?» Так, саме на перших уроках, хоч розвиток ми розуміємо як покроковий процес. Дуже важливо «відкрити» в голові дитини потужні відділи головного мозку, розвинути праву творчу півкулю.

Окреслимо три *варіанти систем сприйняття інформації*.

1. Система координат з осями X і Y, тобто варіант площинного сприйняття простору. Ми не бачимо об'єму. Сприймаємо його тільки в натяках за допомогою жирного контуру. Можливо вивчити форму предметів, але лише площинно. З такою системою успішно працюють багато студій, і діти дійсно отримують певний розвиток. З таким завданням успішно справляється ліва півкуля, де задіяна логіка. Розмова з учнем будується на фразах типу «зафарбувати, замалювати». Ці командні словосполучення краще відповідають вимогам, визначеним у цій роботі.

2. Система координат з осями X, Y і Z. Тут ми малюємо предмети в перспективі, з відчуттям простору й повітря, долучаючи при цьому емоції творця. Розставляємо акценти на фарбах, лініях, об'ємах. Заворожуємо глядача незвичайною грою фарб і світлотіні. Тут підсвідомість в образах і сюжетах може передати картину свого внутрішнього світу. На такі картини хочеться довго дивитись, кожний раз із подивом знаходити щось нове та надзвичайне. Тут діють потужні сили й резерви, про які ні вчитель, ні учень поки що не підозрюють, відкриваються нові старти й можливості. Тут живе його величність Випадок. Дитина неочікувано виплескує на поверхню свідомості творчі проекти та надзвичайні шедеври. Такий стан свідомості називають приходом музи з легкими крилами натхнення. Це робота правої півкулі, тут мають місце творчі злети, надзвичайні за сприйняттям творчі ідеї. Виявляється, є умова, за якої цей подих натхнення можливо в дитини створити: у багатьох дітей ці резерви не відкриті. І сам учень із захопленням разом з учителем починає відкривати дорогу до свого складного багатогранного внутрішнього світу. Тут у спілкуванні з учнем необхідні такі словосполучення, як: створити, поліпити форму, виконати різноманітні градації кольорів, попрохати подумати, звідки падає світло і як грають блики на предметах.

3. Малювання, коли почергово підключаються до роботи дві півкулі, де є місце й творчому злету, і чіткому логічному задданню. Це своєрідне поєднання простого і складного, грубого та ніжного. Це повна легкість виконання роботи, відчуття надання нових можливостей, творчий зріст у динаміці, конструктивному вирішенні завдань. Цей етап через багато причин доступний не кожному. Про таких людей ми говоримо, що вони таланти й генії. Це вже не тільки створення шедеврів, а модель сприйняття світу, уміння творчо вирішувати різноманітні завдання, бачити їх у різних аспектах. Це широта кругозору, глибина сприйняття навколишнього світу» [1, 86–87].

Надзвичайно важливо розвивати праву півкулю головного мозку. Півкулі повинні працювати по чергово, з урахуванням власного досвіду можна визначити, що це приблизно 40 хвилин. Якщо мозок із самого дитинства працює правильно, то людина розвинута багатогранно й талановита в різноманітних сферах діяльності, і таку особистість ми називаємо геніями. В арттерапії існують прийоми, крім ключових слів, – це перекладання пензля з правої руки в ліву, при цьому активно працюючи. Рецептори на кінчиках пальців, особливо на долонях, пов'язані з півкулями, таким чином ми включаємо зворотний зв'язок. Тому досить часто в арттерапії застосовують малювання руками, у результаті дитина не відчуває бар'єрів, її розвиток прискорюється. Тому що пензлик при різних техніках живопису треба тримати по-іншому, а в арттерапії важливо пробудити активність кори головного мозку. Протягом віків у народі застосовували ці прості вправи, це і є дитячою грою в «ладушки». У такій грі обов'язковими були запитання – це і є активізація центрів.

Але припустімо ситуацію, коли в дитини розвинута тільки одна півкуля, як правило, логічна. Така дитина швидко втомлюється, після уроку їй потрібно більше часу, щоб відпочити. Кровоток не може постійно прямувати в одну частину мозку, це може стати серйозною медичною проблемою. Дитина протестує, вона захищається від перевтоми, зриваючи уроки й так підсвідомо регулює свій стан. Але якщо такій дитині запропонувати творчість, вона починає не тільки вдало засвоювати матеріал, але й досягати успіхів у різноманітних видах діяльності. Отже, головним в арттерапії є не кількість виконаних робіт, а як результат – зміна психологічного стану особистості.

Науково доведено, що дитина народжується не з готовою системою мислення, цю систему потрібно побудувати. Це величезний резерв для праці як батьків, так і педагогів. Сам процес мислення надзвичайно складний. Важливо навчити мозок дитини комплексно, класифікаційно й асоціативно сприймати інформацію.

На уроках арттерапії цей етап розвитку формується. Наприклад, ми малюємо море, я запитую в дітей, що для них це слово означає, сама починаю з прикладу. Море – це хвилі, далі продовжують діти: рибки, водорості... Уважно стежу за тим, на що не звернули увагу діти. Усі характеристики моря були задіяні, як опис картинки. Прошу назвати, що вони відчувають, коли дихають морським повітрям, коли в спеку заходять у прохолодну воду, збирають мушлі на березі тощо. Коли учні розповідають про свої відчуття, це вже не звичайна розповідь, а схвильована, це реакція на увагу до їх особистості. Діти збуджені, вони розповідають натхненно, образно, цікаво. Ми додаємо до характеристик предметів цілий комплекс особистих відчуттів, підключаємо в єдиний стовбур масу нейронних зв'язків. А тепер ми малюємо море, і хвилі в ньому, наче живі, і рибки не завмерли, наче рухаються, у динаміці. При малюванні цей процес розробки асоціативного ряду закріплюється майже на всі сто процентів, тому що малювання – теж дає цілий комплекс відчуттів, нові нейрохімічні зв'язки зміцнюються. В Україні вишивали з молитвою і проханням до всесвіту зберегти й змінити свою долю. Види різноманітної творчої діяльності дають можливість запам'ятати й освоїти інформацію глибоко, структурно, багатогранно.

Психіка дитини створена так, що за вказаною схемою вона теж почне структурно поєднувати аналогічні події в єдиний образ. Ми даємо приклад і поштовх до розуміння цілісної картини світу. В арттерапії є надзвичайно важлива головна мета – побудувати позитивний процес мислення дитини, не розпорошувати її увагу, а навпаки – сконцентрувати тільки на одній темі. У жодному разі не можна обірвати процес мислення, необхідно довести роботу до кінця і підкріпити позитивними емоціями.

«Наші пращури з позиції вікової мудрості вважали дуже важливим процес мислення дитини. Було неприпустимо його перервати. І вони мали рацію. При перериванні думки відбувається розрив нейрохімічних зв'язків, наступного разу у своїй праці дитина швидко дійде до перерваної фази та далі працюватиме з титанічними зусиллями, тому що біохімічний процес раніше був порушений. Відомо, що в нашому мозку проходить близько 100000 хімічних реакцій за одну лише хвилину. 14 млрд клітин існує в мозку на момент народження, а інтенсивний розвиток відбувається головним чином у віці від 2 до 7 років. Відомо, що мозок генерує всього лише за один день більше електричних імпульсів, ніж усі телефони світу, узяті разом. 288 км/час – така швидкість, з якою мозок передає сигнали різним органам.

Чому б нам, уже з позиції сучасного наукового світосприйняття, не сконцентрувати свою увагу на процесі мислення дитини?

Ми, самі того не помічаючи, так і поведимось, перебиваючи грубі слова та некоректну поведінку дитини. Але в живописі не можна в жодному разі перебивати процес навчання. Тому першу роботу з учнем ми обов'язково повинні намалювати повністю. Справа в тому, що коли ми вперше робимо щось, то «резервуємо» в мозку не тільки центр, який відповідає за цю роботу, але й тривалість самого процесу, тобто час на роботу дитини. Повинен сформуватись правильний робочий ритм: ідея – втілення її. Я завжди допоможу, тому що, якщо я показую техніку живопису, це теж частина навчального процесу. Це не стосується тільки живопису, це повинно бути у всьому. Задумав реалізувати ідею – утілив у життя, результат тут надзвичайно важливий, це бонус на все життя» [3, 55–56].

Урок арттерапії. Як приклад наведу схему покрокового уроку арттерапії. Вона добре підходить для першого уроку, коли необхідно продіагностувати проблеми, якщо вони є в дитини. Одна з головних проблем – це труднощі з просторовою уявою, небачення цілісної картини. Малюємо акриловими художніми фарбами. Для полегшення завдання для дитини простір неба розбиваю на сегменти, причому перший сегмент малюю я, дитина малює наступний, але обов'язково поряд, маючи під рукою сегмент-підказку, виконаний викладачем. Сегменти різні, кожного разу мазки кладуться по-іншому, адже повторити їх однаково просто неможливо, складається, наче з пазлів, картинка кольорового неба. Дитина, у якої були труднощі з просторовим баченням, легко їх подолала. Дитина в процесі роботи вражена багатством колірної гами та відкриттям своїх можливостей. Малюючи гори, ми застосовуємо дуже цікаву техніку, набираючи на пензлик 4–5 кольорів, від темного до світлого, положення кісточки – під рукою з легким натиском зразу малюємо лінію із 4–5 кольорами, які створюють цікаву колірну гаму та незвичну структуру. Такі картини кожна дитина малює по-своєму, додаючи своєї індивідуальності.

«Цю картину ми малюємо протягом одного уроку. Дитина при цьому формує такі вміння і навички:

- ознайомлення із законами світлотіні;
- гармонійне поєднання кольірних плям;
- гармонійне співвідношення форм;
- знайомство з технікою перехідного мазка, градацією кольору;
- використання різноманітних технік;
- знайомство з колоритною гамою;
- знайомство із законами композиції;
- навички малювання точних ліній і деталей;
- ознайомлення з акцентом;
- розуміння планів (переднього та наступних).

Ми говоримо на зрозумілій для дитини мові, тому що ці теми актуальні кожен урок, а попереду ще засвоєння законів перспективи в лінії, кольорі, масі. Ця техніка мазками етюдного характеру якнайкраще підходить для перших кроків і відкриття творчої правої півкулі» [3, 123].



Малювання за асоціативним принципом

Тільки тоді, коли малювання для учня звичне й легке, пропоную спробувати себе в асоціативному живописі. За інструмент може бути пензлик, спонж, губка, шматок тканини чи просто рука. Ми малюємо гарні кольорові плями, бажано з переходами від кольору до кольору. Старанно малюємо гарні кольорові поєднання до тих пір, поки не почнемо вважати роботу завершеною. Потім аналізуємо, що ця робота нагадує, промальовуємо предмети, лінії. Цей вид арт-терапії збагачує світогляд, допомагає побачити в кольорових плямах нові незначні рішення. До речі, асоціативний живопис – чудовий спосіб діагностики душевного стану дитини.

Малювання з дітьми з діагнозом ДЦП. Дітям з таким діагнозом іноді важко тримати пензлик. Предмети за бажанням дитини малює викладач, бажано застосовувати великі об'ємні форми: гори, дерева... Дитині складно потрапити фарбою у визначені місця, на цей факт у жодному разі не можна звертати увагу. Предмети домальовують відносно того, де це вийшло у дитини. Дрібні деталі домальовує викладач. Праця з дитиною – на радісних емоціях, підкреслюю кожен найменший результат. Малюючи пів року, діти починають це робити чітко, деякі починають писати, тільки великими літерами. «... найзначніше в роботі з такими дітьми, якщо ви запалили в серці дитини вогонь творчості

і в неї в душі народилися світлі думки й почуття, вони через «не можу», пере-силуючи вроджену скутість суглобів, починають розвиватись, незважаючи ні на що, на величезному бажанні творити лікують» [3, 113]. Дитина отримує сфе-ру діяльності, у якій вона може себе проявити.

Необхідно зауважити, що арттерапія дає позитивні результати, коли є спів-праця з батьками, належним чином продумана психологічна підтримка. Обов'яз-ково на уроці налагоджуються комунікативні якості в дітей: вихованці вчаться взаємодіяти та працювати в колективі. Досить часто для формування цих якос-тей застосовую колективні роботи, де важливу роль відіграє спільний результат, що сприяє позитивному мисленню. Діти починають висловлювати свої думку, за-буваючи про комплекси та страхи, діляться своїми думками й мріями, відкри-вають прекрасну творчу сторону своєї особистості.

Отже, створення умов для творчості, реалізації ефективних творчих проєк-тів, надання цінності творчому діалогу – це і є ключ до таланту дитини, який існує, його треба лише підтримати й розвинути.

Кожний незначний маленький успіх – це велика інвестиція в майбутнє ди-тини. Арттерапія допомагає відкривати приховані таланти, виховувати цілісну й гармонійну особистість, пізнавати навколишній світ, бачити його красу та гар-монію.

Література

1. НЗО Гімназія «Столиця». URL: <http://stolitsa-gim.kiev.ua/admissions/> (дата звернення: 15.03.2021).
2. Офіційний сайт Управління освіти Дніпровського району м. Києва. URL: http://www.uosvitydnr.gov.ua/index.php?w=learn&cat_id=2&show=worker&id=188&worker_id=3210&search= / (дата звернення: 15.03.2021).
3. Романюк Л. Н. Ключ к таланту ребенка. Київ : ООО «Твори», 2021. 148 с.: ил.

Larysa Romanyuk
(Ukraine)

THE KEY TO THE CHILD'S TALENT

***Annotation.** Fine art, namely art therapy, opens up immense opportunities for the all-round development of a creative and gifted personality, creates the necessary conditions for the treatment of many psychological problems. Multifaceted and diverse creativity, taking into account the capabilities of each child, creates the foundation for the gradual development of the personality, its creative disclosure for the reproduction of their own creative ideas. A technique for the development of the right hemisphere of the brain based on art therapy is proposed. Artistic creativity helps to form new opportunities for the younger generation - the embodiment of their own creative projects. The acquired cross-cutting skills and abilities help to unleash the creative potential of each child, to a certain extent form a spatial vision, expand the framework of thinking, open up their own possibilities. Changes in the psychological state, the development of emotional intelligence form a new worldview. Creative thinking in the future extends to all spheres of life, opens up new horizons and opportunities.*

***Keywords:** art therapy, spatial vision, emotional intelligence, drawing technique on the right hemisphere of the brain, building an algorithm scheme for an art therapy lesson, unleashing creative potential, developing inclusive children.*

РЕЖИСЕРСЬКІ УРОКИ ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК ЧИННИК ОСВІТИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ УКРАЇНИ

УДК 792.071.2КурбасЛ.

***Анотація.** Дослідження ґрунтується на висновках «застільного» періоду підготовки вистави «Маклена Граса» у Театрі Між Трьох Колон (Київ). У постановці цієї п'єси слід виокремити низку прийомів і напрямів освітянської діяльності Леся Курбаса, що мають місце в культурній практиці українського театру, але не включені до освітньої програми режисерів та акторів. Техніки й тренажі, використані Курбасом, тоді та в наш час можна назвати новаторськими й інноваційними, а тому є необхідність запозичити цей досвід до структури акторських і режисерських практикумів. Публікація є спробою обґрунтувати потребу ввести в освітянські програми театральних закладів тренажі, які можна виділити з досліджень про діяльність Леся Курбаса. Теоретичною основою для цього є наукові роботи знавців творчого шляху Леся Курбаса – Нелі Корнієнко, Леся Танюка та Наталії Єрмакової.*

***Ключові слова:** Лесь Курбас, майстерність актора, режисура, тренажі, театральна освіта, практика, переосмислення.*

Програма творчих закладів вищої освіти України для здобувачів акторських і режисерських курсів ґрунтується на вивченні системи К. Станіславського з елементами додавання тренажів інших практиків і теоретиків театального мистецтва, зокрема М. Чехова і В. Мейєрхольда. Однак досвід постановки класичної для Українського театру п'єси «Маклена Граса» свідчить, що бази системи не вистачає для тлумачення її змісту.

Так, у процесі роботи над режисерською експлікацією в одному з пунктів відпрацьованих послідовниками К. Станіславського «Творчий шлях Миколи Куліша» виявлено історичний алогізм, а саме – п'єса в першопрочитанні являє собою абсолютно прокомуністичний твір, натомість, як визначають фахівці творчості Л. Курбаса, саме вона стала приводом у звинуваченнях її автора в антикомуністичній діяльності.

Визначення «надзавдання» твору є основоположним процесом у «застільному періоді» роботи режисера. Саме воно стане основою для трактування тексту п'єси, побудови мізансцен, візуального, шумового оформлення та інших художніх рішень майбутньої постановки. Так, згідно з позицією послідовника системи Станіславського режисера Г. Товстногова, відповідь на питання «яке саме надзавдання визначав автор у своєму творі?» варто шукати в історії створення п'єси.

У дослідженнях курбасознавців Леся Танюка, Нелі Корнієнко й Наталії Єрмакової трапляється теза, що потужний вплив на творчість Миколи Куліша



**Ходаківський
Дмитро Дмитрович,**
аспірант,
творча аспірантура
Київського національного
університету театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-
Карого
(Київ, Україна)

здійснив Лесь Курбас. Саме із цих джерел дізнаємося, що сам спосіб створення п'єси був абсолютно новаторським для українського театру: автор приносив п'єсу частинами, фактично – сцену за сценою. Їх розігрували на репетиції, доволі часто не дотримуючись самого тексту, а «рухаючись за змістом», після репетицій ці зміни в п'єсі фіксував сам Куліш.

Відповідь на питання, чому саме постановку «Маклена Граса» в Березолі стали вважати антикомуністичною, дає аналіз сцени Маклени і Падура. Виконавцем ролі Падура був, як відомо, М. Крушельницький. Як відзначає Н. Корнієнко, він проводив свій діалог з Макленою настільки іронічно, ніби вже розчарувався в ідеях і політичних поглядах, за які колись боровся: «Зустріч Маклена-Падур своєрідно відображає еволюцію людини від романтичного "дитинства" до формул "дорослого" скепсиса і стоїцизму» [1, 343]. Оскільки така побудова сцени відбувалася при авторові, можна зробити висновок, що він був згоден з таким трактуванням персонажів своєї п'єси. Беручи до уваги ці обставини, аналізуючи подальшу долю автора та зіставляючи ці факти, можна дійти висновку, що надзавданням автора було розкриття розчарування героїв у революції. Таке трактування підтекстів є конче важливим для роботи майбутніх режисерів з «підтекстом» і надзавданням. Сьогодні цей прийом також може стати прекрасним тренажем для підготовки майбутніх акторів.

Поглиблене вивчення історії написання «Маклени Граси», співпраці Л. Курбаса та М. Куліша дає уявлення про низку інших акторських і режисерських уроків видатного українського режисера. Ці методи, техніки й тренажі зафіксовані в спогадах його акторів і дослідженнях його бібліографів. Досвід театру «Березіль» свідчить, що ці техніки можна й потрібно використовувати в освіті майбутніх діячів театру.

Свічення про такі тренажі є вельми важливими, але вони існують, зазвичай, у формі мемуарів, інтерв'ю, спогадів, а отже, про суть певних вправ можна дізнатися, порівнявши свідчення про той чи інший тренаж.

Ризик такої роботи – розуміння того, що Лесь Курбас був новатором свого часу, як і його сучасники К. Станіславський, В. Мейерхольд, Є. Вахтангов, О. Таїров, і шукав способи систематизації знань про майстерність актора, режисуру й театр загалом. У процесі цих пошуків Курбас часто-густо не погоджувався з ключовими поняттями та категоріями, які були відкриті, зокрема, у системі Станіславського.

Для уникнення ризику конфлікту теорій театральних мистецтв слід звернутися до спогадів колишнього завідувача літературної частини в Театрі імені Мейерхольда – Олександра Гладкова. Він згадує, що Мейерхольд любив робити помітки-роз'яснення щодо того, із чим він був згоден чи не згоден на полях книг і журналів. Так, наприклад, поруч з визначенням біомеханіки в одному з тодішніх театральних журналів він дав власне їй тлумачення як системі тренажів, що доповнюють систему Станіславського. Тож якщо поставитися до пошуків Л. Курбаса як до тренажів, що доповнюють систему Станіславського, протиріч в наявних освітянських програмах бути не може.

Зокрема, Л. Танюк, згадуючи про роботу М. Крушельницького над роллю Народного Малахія, акцентує на такій акторській техніці: «Крушельницький застосовує прийом, який ми умовно назвемо перевтіленням у партнера. Його Малахій шукає до кожного "індивідуальний підхід". Перше ніж заговорити до когось, Крушельницький-Малахій уважно вдивлявся в партнера, далі пробував наслідувати його мову, жест, і врешті-решт починав скидатися сам на того, кого він агітує» [3, 91].

Ця теза викликає асоціації з тренажем «Дзеркало», що входить до програми курсів майстерності актора, але має певну особливість: актор не просто повторює дії і слова партнера, а робить це через діалог (слова партнерів не тотожні). Тобто перевірити потенціал такого тренажу можна, якщо взяти сцену з п'єси «Народний Малахій» і зрозуміти, як у прийомі «дзеркало» можна повторити дії партнера по сцені, не повторюючи його слів. Це вельми високий рівень модифікації цієї вправи, що маловідома, але яка, вочевидь, посідає важливе місце в історії українського театру.

Іншим прикладом висококультурних технік режисера є його робота в напрямі політичного театру. Цю практику режисера можна опанувати через аналіз вистав «Рур» і «Жовтень», де замість драматичних творів Курбас використав за основу музичні твори та новини.

Як відзначає Н. Корнієнко, вистава «Жовтень» – присвята Жовтневій революції – була створена за два тижні й фактично «надиктована» Курбасом. «"Жовтень" був інсценуванням шопенівського полонезу» [1, 125]. Постановка такої вистави сьогодні відсилає до режисерської вправи – «Зрима (видима) пісня», коли режисер має відобразити в сценічній (візуальній) формі мелодію або пісню. Однак робота з класикою і задана гостра політична тема можуть ускладнити таке завдання.

Ще більш складною, але продуктивною вправою в умовах сьогодення може стати тренаж за виставою «Рур». Вона фактично являє собою полотно новин, зітканих у просторі сцени: її партитура складалася з газетних статей і радіоінформації. В основу постановки покладені події Рурського конфлікту, коли французькі та бельгійські війська окупували Рурську область, що на той час була частиною Німеччини. Виставу називали імпровізацією Курбаса. Це була пластично-музична постановка, яку характеризували як «художнє перевтілення, засноване на політичному аналізі» [1, 126].

Серед вправ для акторів і режисерів слід виокремити «Зачин», коли актор чи режисер ставить невеличку «виставу» в навчальній аудиторії на «вільну тему». Але якщо обмежувати тему «Зачину» новинами сьогодення, можна ускладнити вправу для розвитку естетичних аспектів творчої індивідуальності студента, його громадянської позиції і художньої палітри.

Окремо варто виділити партитуру роботи Л. Курбаса з акторами масових сцен. Її досить розлого розписує учасник вистави «Газ» (1923): академік О. Запорожець переказує «ідею перетворення людини-гвинтика, придатка до машини, знівельованого індивіда в особистість» [1, 133]. Описане О. Запорожцем дійство – справжній внутрішній монолог актора масової сцени, що дає можливість будь-якому її учаснику зіграти цей епізод у рамках законів театру переживання.

В інших виставах Л. Курбаса, зокрема «Гайдамаки» Т. Шевченка та М. Куліша «Маклена Граса» «малюнки роботи» з «масовкою» здаються ще фундаментальнішими. Використавши такий «малюнок» сьогодні, можемо модернізувати й ускладнити такі вправи, як «броунівський рух» у майстерності актора та вписати цей приклад роботи з масовими сценами в підручники з режисури.

У сучасну освітню програму студентів творчих закладів вищої освіти доцільно кооптувати цілу низку понять і категорій, якими користувалися березільці та які сьогодні потребують переосмислення і повернення до «арсеналу» українського театру. Такою, зокрема, є характеристика Л. Курбасом актора, як «розумного арлекіна»: «Це буде зовсім інший тип актора. Не гордий, напарфумований побідник безіменної публіки, живий тільки її оплесками, ані ця тепла, безпосередня душа, наївна в грі потопаючого *веселого арлекіна*, за яким тепер уся російська, а з нею (звичайно!) і українська поступово-мистецька публіка зітхає... Обидва ці типи стануть уже анахронізмами, як анахронізмом стане тип сухого, розміркованого і розрахованого та напханого різними теоріями актора сучасних «художніх» установ.... Це буде *розумний арлекін*. Стільки ж саме освічений, що й митці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання» [2]. Таке обґрунтування нового актора Л. Курбас давав у своєму «Театральному листі пані Лілі» ще 1917 року. Естетичні та моральні аспекти, які порушує режисер, аналізуючи акторську природу, за глибиною оцінки споріднені з «Етикою» К. Станіславського і викликають асоціації з вище зазначеною тезою В. Мейєрхольда, а отже, можуть розширити межі етичного виховання майбутніх акторів і розуміння їх режисерами у межах системи Станіславського.

Шлях поступового та поглибленого вивчення технік і тренажів, що існували в практиках Леся Курбаса, можливий через включення в сучасні освітні програми робіт-реконструкцій вистав видатного режисера. Так, займаючись вивченням конкретної вистави, актори та режисери зможуть побудувати низку тренажів і вправ, пов'язаних з конкретним літературним матеріалом. Пізніше, аналізуючи результат такого досвіду, керівники курсів зможуть вирішувати, які з тренажів варто залучати до загальної програми підготовки режисерів та акторів. Отже, розширення самосвідомості майбутніх театральних діячів відбуватиметься шляхом занурення в практики українського режисера Л. Курбаса – видатного новатора, що без перебільшення випередив свій час.

Література

1. Корниенко Нелли. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Київ, 2005.
4. Олійник Ліза. «Леся Курбас: розумний Арлекін». Портретний колаж 02 марта 2010. URL: <http://www.nt.zp.ua/prensa/30-smi-ukrainy/444-les-kurbas-rozumnij-arlekin-portretnij-kolazh> (дата звернення: 17.02.2021).
2. Танюк Л. Мар'ян Крушельницький: Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом. Київ : Либідь, 2007. 360 с.

Dmytro Khodakivskyi
(Ukraine)

DIRECTING LESSONS OF LES KURBAS AS A FACTOR OF EDUCATION OF FUTURE ACTORS AND DIRECTORS OF UKRAINE

Annotation. *This article is based on the conclusions of the «table period» of preparation of the play "»Maclena Grassa» at the Theater Mizh Triokh Colon (Kyiv). The staging of this play should highlight a number of techniques and areas of educational activity of Les Kurbas, which take place in the cultural practice of Ukrainian theater, but are not included in the educational program of directors and actors. Techniques and training used by Kurbas then, and in our time can be called innovative, and therefore – there is a need to borrow this experience in the structure of acting and directing workshops. This article is an attempt to justify the need to introduce in the educational programs of theatrical institutions trainings, which can be distinguished from research on the activities of Les Kurbas. The theoretical basis for such study is the scientific work of experts in the creative path of Les Kurbas – Nelly Kornienko, Les Tanyuk and Natalia Yermakova.*

Keywords: *actor's skill, directing, trainings, theatrical education, practice of rethinking.*

РОБОТА НАД ФРАЗУВАННЯМ У ВОКАЛЬНІЙ ТЕХНІЦІ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

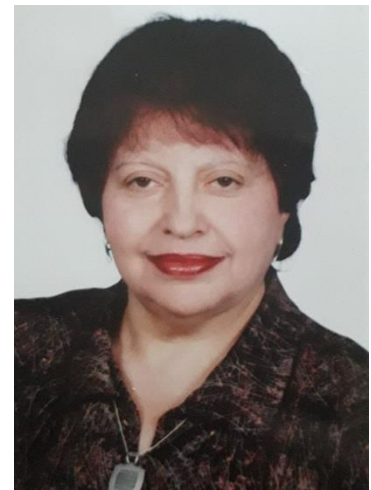
УДК 784.02

Анотація. *Фразування у вокальній техніці застосовують з метою розкриття змісту твору. Для виконавця вміння правильно передати думку автора, підкреслити відтінки, правильно розставити акценти й досягти максимальної виразності та впливу на слухачів – ось що означає фразувати. Фразування визначає «рух» у музиці і є сполучною ланкою між музичною мовою та змістом вокального твору.*

Ключові слова: *фразування, художній образ, інтонування, вокальний твір, вокально-технічні навички, кульмінація, засоби виразності.*

Співати виразно означає опанувати вокальну техніку, уміло використовувати всі засоби виразності при виконанні, тобто інтерпретації музичного твору. Співати виразно є метою будь-якого осмисленого співу.

Перш ніж виконати твір, співак повинен правильно прочитати його й досконально в ньому розібратися. Прочитати твір – це не тільки зрозуміти словесний сенс, але проаналізувати його музичну структуру, зрозуміти динамічну та гармонійну основу, мелодійну лінію, у якій закладено підтекст, і тільки потім знайти засоби виразності для правильної інтерпретації виконуваного твору [2, 49–50].



Шубарева
Алла Юхимівна,
*завідувач вокально-хорового відділу
Комунального закладу
«Маріупольська школа
мистецтв»,
викладач вищої
категорії, методист,
заслужений працівник
культури України
(Маріуполь, Україна)*

Головним, від чого залежить виразність виконання, є *фразування*. Фразування відоме як спосіб поєднання звуків, злиття їх в інтонації, фразі, реченні, періоді. Об'єднання звуків у завершені музичні фрази або поділ фраз здійснюються за допомогою темпових, динамічних, тембрових змін, цезур, подихів. Адже музичне виконання нагадує живу інтонаційно виразну, природну мову. Воно стає музичним оповіданням, в основі якого закладено володіння музичною фразою, поєднанням і рухом фраз, їх виразністю і сенсом. Періоди, речення, фрази, мотиви досить добре відчуються на слух і легко сприймаються візуально. Вокаліст практично може досягти тої чи іншої зміни структури за допомогою дихання, свідомо поєднуючи окремі побудови в єдиний, цілий простір, включаючи темп, нюанс, тембр. Може бути й по-іншому: дробити ціле на окремі частини, використовуючи темп, цезури, динаміку, тембр. Тому потрібно уважно ставитися до розстановки дихання як формоутворювального чинника. Нерідко через часті зміни дихання змінюється напрямок фрази. Музична фраза зі значним змістовим навантаженням розривається на ряд механічно з'єднаних двотактових або тритактових речень [2, 65–66].

Фразування допомагає виробити індивідуальний стиль виконавця. Воно має дві складові: ритмічну та мелодичну. Фраза залежить від ритмічного малюнка й звуковисотності нот, що відповідають цьому ритму. Вона може бути довгою, короткою чи середньою. Поєднання таких фраз дає різні звучання в музиці. Первинною у фразі є ритмічна основа, звуковисотність додає забарвлення. Фразування в музиці працює за принципом людської мови, допомагає бути оригінальним, неповторним [1].

Володіти фразуванням – означає відокремити одну думку від іншої, знаходити головне в мотиві, фразі, реченні тощо, пов'язати весь цей матеріал в єдине ціле та відповідно до законів логіки послідовно розкривати музично-поетичний зміст, музичний образ.

Правильному фразуванню, визначенню головного в сольному (хоровому) виконавстві допомагає аналіз літературного тексту відповідно до логіки розвитку художнього образу. Намагання виділити головне слово, думку є визначальним фактором співочої виразності. Яскраве, істинно художнє виконання завжди пов'язане із живим, емоційним ставленням до того, про що співаєш, і досягається завдяки точному розставленню акцентів. Тому необхідно всебічно проаналізувати партитуру з точки зору її форми, оскільки музичне фразування певною мірою залежить від структури твору, його поділу на частини, періоди, речення, фрази, мотиви. Важливо визначити їх внутрішній розвиток і підпорядкованість, бо завдяки цьому досягається як рельєфне виконання, так й охоплення всієї музичної форми твору.

Одна музична фраза відокремлюється від іншої прийомом цезури. *Цезура* – це коротка, ледь примітна пауза (люфтпауза) між фразами або закінченими розділами музичного твору. Цезура виконується за рахунок довжини попередньої фрази, а не затримки наступної, бо тоді порушиться темп і пульсація руху музики, її форма й музичний образ.

Люфтпаузи, підхоплення дихання (ледь вловимі цезури) додадуть фразі інтонаційну виразність, що йде від правдивого людського почуття.

Фраза визначається логікою розвитку музичної думки, поступовим розкриттям музичного образу. Виконавців необхідно навчити відрізняти звуки, які становлять сутність музичної думки, від тих, які не можна підкреслювати, інакше музична мова перестане рухатись, а музичний образ не отримає свого розкриття. Важливо відчувати вектор музичної мови, спрямований до головної музичної думки. Для цього потрібно встановити зв'язок фраз між собою та визначити центральну, кульмінаційну. Традиційне фразування, пов'язане з кульмінацією слова, фрази, куплета або всього твору, збігається з найвищою і найдовшою нотою. Тоді фразу легко заспівати, виконати, зробити виразною.

Якщо у виконанні є підпорядкованість музичних фраз, речень, логіка їх внутрішнього розвитку й розвитку загального плану твору загалом, тоді музика сприймається як органічне ціле, як єдиний завершений музичний образ. І в цьому сенсі значну роль відіграє побудова цільної, монолітної форми.

У кожній фразі повинен відчуватися рух до його «головного» слова, щоб фраза набула забарвлення, відповідного смислового наповненню. Причому акцент повинен відчуватися як у цілому творі, так і в кожному куплеті, а також у кожній фразі. Як відомо, традиційна культура мови вимагає обов'язкових градацій (поділів) сили вимови в кожному слові та навіть у кожному складі. Іноді корисно продекламувати текст пісні, для того щоб відчувати правильні акценти.

Можливо, залежно від художнього образу й ідеї всього твору, від вказівок композитора, кульмінаційний момент потрібно буде виконувати яскравим динамічним відтінком *f*, (*ff*) або *p*, (*pp*). А можливо, цього треба буде добиватися за рахунок уповільнення або прискорення. Але може, виконання кульмінації буде досягнуто за допомогою одночасного виконання потрібного динамічного відтінку й агогіки.

Працюючи над тим чи іншим твором, будь то хоровий або сольний, переносимо закони природної мови в спів. Усі вдихи, паузи не повинні мати випадковий характер. Іноді вдих роблять тоді, коли не вистачає дихання. Часто це трапляється в середині слова, що неприпустимо. Тому все має бути чітко розмічене. Треба використовувати динаміку темпу, динаміку звуку.

Робота над твором не ділиться на технічну й музичну, обидві ці сторони залежать одна від одної і тісно пов'язані між собою. Технічне володіння голосом полегшує виконання завдань із фразування.

Мистецтво фразування посідає вищий щабель у науці про спів. Засоби для досягнення цього мистецтва містять у собі: володіння диханням; чітку артикуляцію; абсолютно точний ритмічний малюнок; правильний розмір, точно витриманий; правильну розстановку пауз (цезур); дотримання темпових позначень: *accelerando* – прискорення, *ad libitum* або *rubato* – вільно, *ritenuto* – уповільнено, *staccato*, *sforzando*, *marcato*, *portamento*; володіння мистецтвом філірування (плавний перехід від *p* до *f*).

Дихання є найважливішим засобом виразності. Залежно від характеру виконаного твору змінюється і характер дихання. У світлих, швидких творах і дихання повинно бути більш легким, швидким, затримка вдиху не надто активною (М. Лисенко, «Милованка»). У творах з драматичним забарвленням вдих більш глибокий, затримка дихання інтенсивніша (С. Рахманінов, «Полнобила я на печаль свою»).

Можна тренуванням домогтися довгого дихання і легко заспівати дві фрази на одному диханні, але це не потрібно, це не повинно бути самоціллю і заважає виразності співу. Дихання – як розділові знаки. Вдихом можна показати або відтінити конструкцію літературної фрази, її смисловий зміст. Фермата допускається, якщо вона не порушує мелодійної і ритмічної структури фрази.

Пауза є рівноправним засобом виразності, але логіка розвитку музичної думки не повинна порушуватися паузами. Паузи між фразами розділяють музичні думки. Після сильного підйому пауза ніби завершує попередній епізод, дає можливість слухачеві відчувати й усвідомити його. А інколи, навпаки, пауза готує новий епізод, дає змогу виконавцю підготуватися, налаштуватися, зосередитися на майбутньому епізоді. Бувають твори, написані без пауз (Т. Джордані, «Caro mio ben»). Просто кожна фраза закінчується довгою нотою або двома залігованими нотами. У цьому випадку виконавець має повне право зробити паузи між фразами, вдихнути за рахунок скорочення останньої довгої ноти. Пауза несе в собі велике смислове навантаження. Тут може бути недомовленість, і питання, порив або роздуми. Надмірно скорочувати або подовжувати паузи не можна, щоб не порушувати стрункості форми твору. Часто застосовують підхоплення дихання, тобто дуже короткий, швидкий, непомітний для слухача подих, щоб не втратити музичну думку, адже пауза є частиною музичної думки.

Філіровка як динамічний звуковий відтінок теж відноситься до засобів виразності. Вона надає виконанню тонкого різноманіття, якого досягають м'яким переходом від *p* до *f* і назад. *Portamento* – це м'який перехід від звуку до звуку. Як своєрідний засіб, він освіжає фразу, вносить поетичне забарвлення, дає їй новий поштовх розвитку, несподіваність. Звичайно, *Portamento* потрібно вживати зі смаком, доречно, а інакше цей нюанс втрачає сенс.

Артикуляція під час співу значною мірою відрізняється від звичайної мови: вона активніша. При співі енергійніше працюють внутрішні артикуляційні органи (язик, глотка, м'яке піднебіння). Причому робота артикуляційних органів під час співу відбувається уповільнено за рахунок розтягування голосних. Правильна вимова тексту має велике значення для якості співу. Навички артикуляції, як й інші, можна набути спочатку на зручних звуках діапазону, у помірному темпі та спокійному ритмі. Головне правило вокальної артикуляції – швидке та чітке формування приголосних і максимальне протягування голосних. Це забезпечує активна робота мускулатури артикуляційного апарату, головним чином м'язів щік, губ і кінчика язика.

Артикуляція відіграє надзвичайно важливе значення. Вона надає музиці порядок, цілісність, оживляє її. Тому одна людина розповідає свою історію непереконливо, нецікаво; інша – емоційно, захоплююче, зрозуміло. Звичайно ж, ми будемо слухати другу історію. Так само натхненною, індивідуальною гра на інструменті чи спів не можуть бути без артикуляції [1].

Велике значення в роботі над фразуванням має метроритмічна єдність руху в комплексі виконавських завдань. Прийом пульсації сприяє точному проспівуванню тривалостей кожного звуку, що допомагає в роботі над динамікою, характером звуковедення і фразуванням [3, 43].

Однакові за змістом фрази, навіть ті, що складаються з двох або з одного слова, треба розділяти диханням. Форсування повинне бути виключене із засобів виразності: крик перекреслює будь-яку виразність.

Джерело правильного фразування – у розмаїтті та контрасті нюансів і методів, що застосовує співак. Розмір твору слугує також засобом виразності.

У роботі з учнем над вокальним твором потрібно навчити його розумінню значущості кульмінацій і добиватися їх виконання. Відчуваючи форму та знаючи кульмінаційні місця твору, учень буде усвідомлено працювати над своїм виконанням і, як результат, зуміє передати художньо-емоційний образ та ідейний задум авторів вокального твору.

Уся подальша робота над вокальним твором має бути спрямована на вдосконалення вокально-технічних навичок і виконавських умінь, на розвиток творчих здібностей і вироблення вокальної майстерності учня.

Фразування визначають логікою розвитку музичної думки. Реалізація фразування здійснюється в процесі живого виконання, і тому вона, як правило, у кожному разі одинична.

У роботі над фразуванням важливо не тільки навчити учня правильно виконувати фразування за допомогою технічних завдань, а й опрацювати логіку розвитку музичної думки, зміст музичного твору й авторську художню ідею.

Література

1. Виконавське музиканство : енциклопедичний довідник / уклад. М. А. Давидов. Луцьк : Волинська обласна друкарня; Київ : Національна музична академія України імені П. Чайковського, 2010. 399 с.

2. Старовойтова О. Є. Виконавська інтерпретація : навч.-метод. посіб. для іноз. студ. спец. «Музичне мистецтво» спеціалізації «Академічний спів» і «Естрадний спів». Луганськ : Вид.-во ДУ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 150 с.

3. Чистый голос : методические материалы для организаторов и педагогов детских эстрадно-вокальных студий / сост. А. М. Билль, ред. Л. А. Богуславская. Москва, 2003. 90 с.

Alla Shubareva
(Ukraine)

WORK ON PHRASING AS ONE OF THE MAIN COMPONENTS IN CREATING AN ART IMAGE IN VOCAL TECHNIQUE

Abstract. *Phrasing is used to reveal the content of a work. For the performer, the ability to correctly convey the author's opinion, emphasize and highlight shades, correctly place accents, and in general to achieve maximum expressiveness and influence on the audience - that's what it means to phrase.*

Keywords: *phrasing, artistic image, intonation, vocal work, vocal-technical skills, culmination, means of expression.*

ДИФЕРЕНЦІЙОВАНИЙ ПІДХІД ДО НАВЧАННЯ ДІТЕЙ З ОБМЕЖЕНИМИ ПСИХОФІЗИЧНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

УДК 37.016:780.616.432]:316.344.6-053.5/.6

Анотація. Мистецькі школи – початкова ланка в загальній системі мистецької освіти. Останнім часом зросла кількість дітей з обмеженими можливостями здоров'я, які теж бажають навчатися, творчо розвиватися, тобто бути повноцінними членами суспільства. Залежно від складності та характеру порушення нормального розвитку дитини необхідні різні форми педагогічної роботи з нею. Музика – засіб профілактики та корекції дітей з ОМЗ. Діти з особливими потребами вимагають спеціального корекційно-розвивального спрямування освітнього процесу. Музика є одним з найбільш привабливих видів діяльності для цієї категорії дітей, оскільки вона дає змогу оптимізувати процеси розвитку мислення, пам'яті, уваги. Традиційна структура музичних занять мало ефективна в роботі із цими дітьми, тому для розвитку здібностей до музичної діяльності необхідно шукати нові технології побудови занять.

Ключові слова: мистецькі школи, елементарний підрівень, діти з обмеженими можливостями здоров'я, музична корекція, індивідуальне навчання, організація навчального процесу, творче музикування, ІТ-технології.

Мистецькі школи – початкова ланка в загальній системі мистецької освіти. У сучасних умовах навчально-виховна робота передбачає зріст вимог до музичної освіти та орієнтована на нову освітню програму, якою вже активно користуються. Вона передбачає три підрівні:

- 1) елементарний підрівень – чотири роки навчання (вступ – 6–7 років);
- 2) основний (базовий) підрівень – п'ять років навчання (вступ – 10–11 років);
- 3) поглиблений підрівень – два роки навчання.

Як альтернатива для навчання в мистецькій школі запроваджена «Наскрізна програма» для дітей, що прийшли до школи у 8–9 років, розрахована на сім років навчання.

Але останнім часом зросла кількість дітей з обмеженими можливостями здоров'я (ОМЗ), які теж бажають навчатися, творчо розвиватися, тобто бути повноцінними членами суспільства. Важливу роль у цьому процесі має відігравати гнучка та пластична система занять.



**Яковлева Оксана
Василівна,**
старший викладач
Комунального
закладу
«Маріупольська
музична
школа № 2 ММР»
(Маріуполь, Україна)



**Нестеренко-
Орловська Галина
Кирилівна,**
спеціаліст першої
категорії Кому-
нального закладу
«Маріупольська
музична школа
№ 2 ММР»
(Маріуполь, Україна)

Ця методична розробка містить практичні рекомендації щодо диференційованого підходу до дітей «особливої категорії» та є результатом нашої багаторічної праці. Детально розглянуто такі питання, як: загальна характеристика дітей з ОМЗ; музика як засіб профілактики, корекції та навчання дітей з ОМЗ; творче музикування та контрольні заходи.

Загальна характеристика дітей з обмеженими можливостями здоров'я.

Діти з обмеженими можливостями – це діти, які мають різні відхилення психічного або фізичного плану, що обумовлюють порушення загального розвитку та не дають вести повноцінне життя. Синонімами цього поняття можуть бути такі визначення: діти з проблемами, діти з особливими потребами, нетипові діти, виняткові діти. Наявність того чи іншого дефекту (нестачі) не визначає неправильного, з точки зору суспільства, розвитку. Наприклад: втрата слуху на одне вухо або ураження зору на одне око не обов'язково зумовлює відхилення в розвитку, оскільки в цих випадках зберігається можливість сприймати звукові та зорові сигнали наявними аналізаторами. Тож дітьми з обмеженими можливостями здоров'я можна вважати дітей з порушенням психофізичного розвитку, які потребують спеціального (корекційного) навчання та виховання.

За класифікацією, яку запропонували С. А. Лапшин і Б. Л. Пузанов, до основних категорій «нетипових дітей» відносять дітей:

- з порушенням слуху (глухі, слабочуючі, пізнооглохлі);
- з порушенням зору (сліпі, слабозорі);
- з порушенням мовлення (логопати);
- з порушенням опорно-рухового апарату;
- з розумовою відсталістю;
- із затримкою психічного розвитку;
- з порушенням поведінки та спілкування;
- з комплексними порушеннями психофізичного розвитку, так званими складними дефектами (сліпоглухонімі, сліпі чи глухі з розумовою відсталістю) [3, 26].

Залежно від характеру порушення одні дефекти можна повністю подолати в процесі навчання і розвитку дитини (наприклад, у дітей 3-ї та 6-ї груп), інші лише згладжуються, а деякі тільки компенсуються.

Залежно від складності та характеру порушення нормального розвитку дитини необхідні різні форми педагогічної роботи з нею. Одна дитина з відхиленням у розвитку опановує лише елементарні загальноосвітні знання (читання по складах, написання простих речень), інша – відносно не обмежена у своїх можливостях. Одні «нетипові діти» мають можливість стати висококваліфікованими фахівцями, тоді як інші все життя будуть виконувати низькокваліфіковану роботу (палітурно-картонне виробництво, металоштампування тощо).

На розвиток дитини з обмеженими можливостями здоров'я впливають чотири фактори:

1. Вид (тип) порушення.
2. Ступінь і якість первинного дефекту. Існує пряма залежність кількісної та якісної своєрідності вторинних порушень розвитку нетипової дитини від ступеня і якості первинного дефекту.

3. Строк (час) виникнення первинного дефекту (сліпонароджена дитина чи дитина, яка втратила зір у шкільному віці; її пізнання та уявлення про навколишній світ).

4. Умови навколишнього соціокультурного та психолого-педагогічного середовища. Успішність розвитку особливої дитини багато в чому залежить від своєчасної діагностики та раннього початку корекційно-реабілітаційної роботи з нею.

Музика як засіб профілактики та корекції дітей з МОЗ.

Діти з «особливими потребами» потребують спеціального корекційно-розвивального спрямування освітнього процесу. Особливе занепокоєння викликає зростання кількості дітей із затримкою психічного розвитку (ЗПР). Це поняття вживають до дітей зі слабо вираженою недостатністю центральної нервової системи або з ознаками її функціональної незрілості.

Для цих учнів характерні: підвищена виснажливість центральної нервової системи, знижена працездатність, недостатність довільної уваги, погано розвинені навички самостійної роботи та самоконтролю, слабка пам'ять.

Отже, музична діяльність посідає одне з провідних місць у ході формування художньої культури для дітей з обмеженими можливостями здоров'я. Музика є одним з найбільш привабливих видів діяльності для цієї категорії дітей, вона дає змогу оптимізувати процес розвитку таких вищих функцій: мислення, пам'яті, уваги.

Традиційна структура музичних занять малоефективна в роботі із цими дітьми, тому для розвитку їх здібностей до музичної діяльності необхідно розробляти нові форми побудови занять.

Головними завданнями мистецької освіти в школі є:

- індивідуальне навчання за сучасними освітніми програмами;
- оновлення системи оцінювання результатів (як учнів, так і викладачів);
- гнучка система вступу до школи за віком;
- розвиток естетичного погляду й художнього смаку дітей;
- залучення до світу музики та навчання мистецтву виконання на інструменті.

Уже із самого початку навчання виділяється група дітей, яка потребує особливого підходу, – діти з обмеженими музичними задатками, але обмежені музичні задатки є частково обмеженими через можливості здоров'я.

Працюючи в класі з такою категорією дітей, ми застосовуємо диференційований підхід до навчання. Мета викладача – наполегливо шукати такі прийоми, які б створювали творчу атмосферу, формували інтерес до музичного мистецтва, стимулювали до занять.

Завдання диференційованого підходу до навчання дітей з ОМЗ:

- уважний підхід до вибору програми (урізноманітнення репертуару учня);
- виховання навичок самостійної роботи (на початковому етапі тільки за допомогою батьків і вчителів);
- розвиток різноманітних форм творчого музикування;
- коригування контрольних вимог.

Форма роботи в класі фортепіано – індивідуальні заняття, які створюють необхідні умови для всебічного вивчення здібностей учня, дозволяють на основі цього диференціювати обсяг і складність навчальних завдань, темпи розвитку й методи роботи. Це потребує від викладача знання репертуару й ретельної обміркування його вибору.

Організація навчального процесу та контрольні вимоги.

Новою освітньою програмою передбачено контрольні заходи (контрольні уроки, заліки, академічні концерти) протягом навчального року. Це також стосується дітей з особливими потребами. Але якщо для звичайної дитини передбачено публічні виступи на сцені перед глядачами та комісією, то у випадку з дітьми ОМЗ є свої винятки:

- контрольні уроки проводяться безпосередньо в процесі навчання;
- заліки, академічні концерти відбуваються в робочому класі у звичній обстановці, у присутності завідувача відділу та викладача з фаху з метою мінімізації психологічного стресу для дитини;
- оцінювання контрольних заходів, крім перевідних академконцертів і випускних іспитів (за 12-бальною системою) відбувається за двома критеріями: «зараховано» – «не зараховано» [4, 8–9].

Списки учнів з особливими потребами формує безпосередньо викладач з фаху та затверджують на засіданні фортепіанного відділу. Цей список щорічно переглядають і корегують.

Планування навчально-виховного процесу для цієї категорії дітей відрізняється від традиційного [1, 40–44], тому що викладач вносить запис у план у випадку, коли учень завершить засвоєння музичного матеріалу. Щодо репертуару, то твори малої форми (п'єси) виконують напам'ять, а поліфонія та велика форма обмежені розбором та грою по нотах.

Усе це можливе тільки за наявності грамотно спланованого початкового етапу навчання, спрямованого на розвиток у дітей музичних здібностей (емоційної реакції на музику, формування слухових уявлень, розвиток почуття ритму та музичної пам'яті). Для проведення занять створюють наочні матеріали: малюнки, ребуси, кросворди, таблиці ритмічних схем, що містять початкові теоретичні знання та спрямовані на розвиток у дітей творчого інтересу, формування соціальної мобільності, адаптивності та відповідальності, допомагають освоювати музично-ритмічний матеріал, ази нотної грамоти. Велике значення для подальшої організації ігрового апарату учня має розвиток здібностей до імпровізації в русі (вправи за межами інструмента: «Млин», «Штангіст», «Маятник», «Скакалка», тощо). У деяких випадках процес навчання потрібно починати з опанування шумових інструментів (маракаси, бубонці, трикутник, бубон й ін.) для розвитку координації рухів і відчуття ритму.

Більшість учнів, що закінчує мистецьку школу, зокрема й особливі діти, не будуть професійними музикантами, але вміння працювати творчо залишиться в них на все життя. До того ж обізнаність із музичною творчістю допоможе їм повноцінно використовувати години дозвілля [4, 8].

Підбір по слуху та транспонування.

Однією з умов розвитку в дитини творчої ініціативи є активізація внутрішнього слуху, який дає можливість не тільки визначити мелодії, але й відтворити їх на інструменті. Досвід показує, що учневі легше підібрати ту мелодію, яку спочатку виконає викладач на «рідному» інструменті. Починати треба з підбору найпростіших коротеньких мелодій-поспівок. З перших кроків у складних місцях викладач повинен допомогти учневі віднайти потрібні звуки на фортепіано. Підібрані пісеньки корисно транспонувати (переносити) в одну, дві та більше тональностей («Волошка», «Півник», «По гриби» тощо). [1, 263].

Для розвитку навички транспонування підходять нескладні етюди (наприклад: О. Гнесіна Етюди №2, 3 C-dur [2, 4]; К. Черні Етюди № 1, 2 [5, 3], №9 [5, 6]), а також фрагменти нескладних перекладів класичних творів (зі збірок Т. Юдової-Гальперіної «Велика музика – маленькому музиканту»).

Підбір акомпанементу до вивчених мелодій.

Приблизно з 2-го класу рекомендуємо фіксувати увагу учня на гармонізації нескладних мелодій. Необхідно вказати на те, що акорди в акомпанементі визначаються мелодією, тому легше гармонізувати, якщо мелодія рухається звуками акорду.

Починати треба з невеликих пісеньок-поспівок («Ходить зайчик», «Як під горкою», «Веселі гуси» й ін.). Репертуар ускладнювати поступово.

Також треба вирішити питання про ритмічний малюнок супроводу, який може:

- збігатися з пульсуючими частками;
- підкреслити сильні частки тактів;
- остинато, побудоване на характерному ритмі мелодії;
- заповнити довгі ноти та паузи мелодії будь-якою фігурацією.

На наступній стадії треба продумати питання про звуковисотну складову акомпанементу:

- квінти та оспівування їх звуків;
- остинато на якійсь мелодичній ланці п'єси;
- інтервали, запозичені з інтервального складу мелодії;
- тризвуки й акорди з оберненнями для більш плавного голосоведіння.

Гра мелодій з цифрованим басом.

Фортепіанний репертуар і минулого століття, і сьогодні (зокрема в інтернет-просторі) багатий на збірки, що складаються з популярних мелодій, викладених однострунково з позначенням акомпанементу у вигляді цифрованого баса.

Працювати з таким репертуаром можна з дітьми після накопичення ними певного обсягу теоретичних знань. Тут вже йдеться про міжпредметні зв'язки (музично-теоретичних дисциплін і фаху). Ця робота потребує і від викладача теоретичних знань і досвіду гармонізації.

ІТ-технології в початковому процесі.

Система освіти постійно вдосконалюється та відповідає питанням толерантного соціуму. Мультимедійні технології інтенсивніше впроваджують як у шкільне життя наших учнів, так і в класичний фортепіанний клас. Вони вже давно є невід'ємним компонентом навчання, ядром моделі, що розвиває музично-освітнє середовище, сприяє підвищенню якості музичної освіти, розвитку інтересу до музики та музичних занять, залученню учнів до активної музично-творчої діяльності, розширенню художнього кругозору музикантів-початківців незалежно від здібностей кожного. Сучасний викладач зобов'язаний вміти працювати з новітніми технологіями, що дають змогу зробити вивчення матеріалу захопливим, цікавим і наочним, щоб забезпечити одне з головніших прав учнів – право на якісну освіту.

Приклади мультимедійних технологій:

- музичні енциклопедії різного стильового спрямування;
- ігрові музичні програми (класична музика в мультфільмах);
- програми-тренажери (розвиток гармонійного, мелодійного слуху та читання з листа);

- комбіновані програми;
- використання матеріалів з інтернет-сайтів.

Сучасні технології сприяють:

- стимуляції інтересів учнів до занять;
- активізації розумової діяльності;
- надають учасникам навчального процесу можливості самостійного пошуку матеріалу в мережі Інтернет;
- створення особистих проєктів;
- допомога в пошуках відповідей на специфічні питання та розвиток креативних здібностей.

Працюючи з категорією дітей з ОМЗ, викладач постійно перебуває в стані пошуку і, як наслідок, особистого розвитку, тому що не існує фіксованого набору навичок і знань, які мають бути в педагога для роботи з інклюзивом. Тому вчитель «з великої літери» повинен бути для своїх учнів другом, наставником-вихователем, психологом, аналітиком, мислителем-філософом.

Література

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. Москва, 1961. 271 с.
2. Гіндін Р, Карафінка М. Етюди для фортепіано на різні види техніки. I клас ДМШ. Вид. 2-ге. Київ : Музична Україна, 1972. 52 с.
3. Зайцев Д. В., Зайцева Н. В. Основы коррекционной педагогики. Учебно - методическое пособие / Авторы-сост. Педагогический институт Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. Саратов, 1999. 110 с.
4. Мельник М. Й. Музичний інструмент. Фортепіано : методичні рекомендації і програмні вимоги для викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів щодо диференційного підходу до навчання дітей, які володіють обмеженими музичними задатками. Вінниця : Нова книга, 2005. 20 с.
5. Черни К. Избранные фортепианные этюды / под ред. Г. Гермера. Москва, 1969. 99 с.
URL: <http://музшкола5.екатеринбург.рф/file/31a193ced90c9a308cc222f3c425fccc> (дата звернення: 01.12.2020).

*Oksana Yakovleva,
Galina Necterenko-Orlovskaya
(Ukraine)*

DIFFERENTIATED APPROACH TO EDUCATION OF LIMITED PSYCHO-PHYSICAL CHILDREN IN PIANOFORTE CLASS

***Annotation.** Artistic schools are the initial link in a general system of artistic education. More recently the number of the special needs children who is eager to study, be in a creative progress, namely be completely insider have increased. According to complications and character of violations of child's healthy grows it's necessary to use the diversiform of pedagogic work with him. Music is a prevention and improvement for the special needs children. The special needs children need to be focused on special education in an educative process. Music is one of the most attractive field for such category of children, from the perspective of music allows to optimize a process of follow development as follows: intellection, thought, memory. Traditional set of music lections is not effective upon the anvil with such category of children, that's why we have to create new ways to improve music developments of theirs power.*

***Keywords:** artistic schools, initial link, the special needs children, music correction, private tuition, classroom management, original music-making, IT-technology.*

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

ВІДОБРАЖЕННЯ МІФОЛОГІЧНОЇ ГОГОЛІВСЬКОЇ ТЕМАТИКИ В БАЛЕТНИХ ПОСТАНОВКАХ

УДК 792.82.046

***Анотація.** Українська міфологія досить унікальна, адже вона зуміла поєднати язичницькі елементи із християнськими віруваннями. Захоплений такими поєднаннями Микола Гоголь втілює персонажів міфології, а саме демонології, у своїх повістях. Для балетмейстерів твори письменника стають одним із початкових етапів розвитку українського балетного театру.*

***Ключові слова:** міфологія, Микола Гоголь, український балетний театр, «Вій», «Сорочинський ярмарок», «Ніч перед Різдом», «Бісова ніч».*

У культурній спадщині наших предків маємо різноманіття міфів. Міфологічна спадщина слов'ян є однією із найбагатших у світі. Поняття *міф*, з позиції сьогодення, можна пояснити як вигадку або неправду. Дійсно, у нашому сучасному світі ми маємо повну інформаційну картину про Всесвіт, а наші предки не мали її. Тому як пояснення незрозумілих явищ природи та зміни в навколишньому середовищі з'явилися міфологічні уявлення, що були тлумаченням невідомого.

Міфологічні уявлення наших предків відображують їхні алгоритми дій, мотиви, сюжети, «коди», що організовують життя у світі. Міфи – прості та захоплюючі зразки народної творчості. Для сучасного покоління ці твори відкривають таємницю побутування пращурів. Саме тому вчені ґрунтовно досліджують міфологічну свідомість предків [7, 7].

Світосприйняття слов'янських народів було оригінальним. Їхні уявлення формувалися та розвивалися за власним релігійним баченням і такими зовнішніми аспектами, як: соціальний рух, досвід зовнішніх зв'язків з іншими народами. Система міфологічних поглядів підсумовувала надбання колективного досвіду, синтезуючи його зі знаннями й уявленнями інших народів [3, 10]. Слід зазначити, що досить вагомою ознакою української міфології є її переплетення із християнською релігією. Таке синтезування проявляється в елементах анімізму, фетишизму й тотемізму, що відображені в легендах і переказах нашого народу. Завдяки поєднанню християнських і язичницьких вірувань у фольклорно-мистецькому світі наших предків спокійно «вживалися» церковні ритуали та міфічні істоти.



**Бевзенко
Валерія Валеріївна,**
старший викладач
кафедри хореографії
Національної академії
керівних кадрів
культури і мистецтв
(Київ, Україна)

Міфи та фольклор є яскравим прикладом різноманіття народної творчості. Саме вони стали своєрідним ключем-вказівником для розуміння предків. Використання міфологічних уявлень у мистецьких творах дає змогу не тільки не забувати народно-фольклорну спадщину, а й розвивати та узагальнювати її в новому контексті [7, 7].

Активно використовував міфологічні уявлення у своїй творчості *Микола Гоголь*. Його твори – яскравий приклад художньо-мистецького переосмислення народно-міфологічних традицій, де трапляються герої з магічними надможливостями. Для українського мистецтва це стало новим етапом для розвитку та відновлення народних традицій [2].

Микола Гоголь використовує український фольклорний матеріал для опису традицій у звичайних побутових ситуаціях поруч з міфологічними елементами та додає власне бачення. Поєднання цих компонентів створило особливий авторський міфічний світ. Персонажі українських міфів у творчості письменника видозмінені, що допомогло підкреслити мужність позитивних героїв, які постають прототипами міфологічних витязів, з дещо гіперболізованим героїзмом [13]. Особливе місце в гоголівській творчості посідає демонологічна міфологія. Персонажі демонології досить виразно поставали у творах письменника, порушуючи тематику хаосу. М. Гоголь засуджував бажання укласти угоду з демонічними істотами, для нього ідеал героя твору полягав у вмінні протистояти злу, висміювати його без страху [14].

Творчість Миколи Гоголя знайшла відображення в *балетному мистецтві України*. Найпершими постановками були: «Бісова ніч», «Сорочинський ярмарок», «Ніч перед Різдом» і «Вій». Вони стали втіленням однойменних гоголівських повістей, поєднували окремі сюжетні лінії та відтворювали побутові традиції, фольклорні особливості й уявлення українського народу про міфологічних персонажів.

Першим балетом у жанрі комедії була *«Бісова ніч»*, поставлена 1943 року в Іркутському театрі трупю Київського театру опери. Розважальність цієї постановки пояснюється воєнними реаліями. Режисер балету Дмитро Смолич бачив роботу легкою та веселою. Він поєднав окремі жартівливі сцени із повістей «Вій», «Сорочинський ярмарок» і «Ніч перед Різдом». Режисер зробив спектакль наближеним до дивертисменту, що дало змогу не робити одну наскрізну драматургічну лінію [5]. Така концепція зробила постановку енергійною та різноформатною. Мелодійні фольклорні елементи дозволили танцювальній структурі стрімко розвиватися. Балетмейстером постановки був Сергій Сергеев, метою якого було створити безтурботний за змістом спектакль, щоб глядач зумів відволіктись від трагічних повсякденних реалій. Балет був наповнений пантомімічними сценами, танцювальна лексика містила елементи українських народних танців, таких як: гопак, козачок і метелиця. Усі народні елементи були гармонічно поєднані з традиційними класичними формами. Наповнення українською лексикою мало важливе значення, особливо в тяжкі воєнні роки. Українські постановники й артисти так намагалися висловити любов до Батьківщини, сум через війну на її теренах.

Міфологічні герої були зображені в карикатурному контексті, що зробило постановку приземленою та комедійною. Музичний матеріал виконано в симфонічному форматі, що суттєво вплинуло на поєднання народної та класичної хореографії. Постановка балету «Бісова ніч» стала підтвердженням розвитку українського балетного мистецтва [2].

1944 року Донецький оперний театр виконав постановку балету «*Сорочинський ярмарок*». Він став масштабним національним проектом, наступним важливим кроком для українського національного балету. У «Сорочинському ярмарку» головний акцент зроблено на народні промисли, елементи народної мудрості та гумор. Постановники поставили за мету перетворити сцену на колоритний ярмарок, на якому відобразатиметься сюжетна лінія кожної дійової особи. У процесі постановки глядач мав можливість спостерігати за сценами кохання, містики, дружби, комічних ситуацій [6].

Першим композитором, який зробив спробу написати музичний матеріал для «Сорочинського ярмарку» був Модест Мусоргський. Він роботу не завершив. Партитура містила багато розмовних сцен, тому після смерті композитора відроджувати матеріали став Віссаріон Шебалін. Його видозміни опери виявилися успішними, а вже 1992 року «Сорочинський ярмарок» уперше з'явився в Києві. Цьому слід завдячувати режисерові-постановнику – Дмитру Гнатюку. Його бачення кульмінації твору полягало в поєднанні хору, оркестру та балетних танцівників, що втілювали мавок, русалок, бісів і ченців. Хореографічний матеріал поставив Анатолій Шекера. Робота балетмейстера втілювалась у неординарних рішеннях, наприклад, його ідеєю було використати циркові елементи, що дозволило міфічним героям літати на мітлі [2].

Особливе місце у творчості М. Гоголя посідає повість «*Ніч перед Різдвом*». Головним міфологічним героєм твору постає Чорт. Він змальований підступним, метою якого було схилити людей до грішного життя. Чорт частково мав людські риси, наприклад, під час зустрічей із Солохою-відьмою він виказує певне захоплення нею. Це проявляється в розмовах та поцілунках її руки [9]. Цікавим міфологічним елементом є викрадення Місяця. Для міфів Місяць був традиційним символом язичництва, що завжди поруч із Сонцем. Один із переказів говорить, що завдяки любові між Сонцем і Місяцем народилися зірки. Проте в М. Гоголя Місяць пов'язаний з рослинним світом. Язичники щиро вірили, що Місяць надає життєдайної сили рослинам, наприклад, на «молодика» сяяли жито та пшеницю [10].

Уперше балет «Ніч перед Різдвом» був представлений публіці 1993 року. Прем'єра відбулася завдяки співпраці композитора Євгена Станковича з балетмейстером Віктором Литвиновим. Їхнє партнерство вилилося в комедійний балет із показом святкування Різдва: щедрування, колядування, відтворення гри «Коза» та зображення демонічних образів і подій. Музичний матеріал був побудований на українських фольклорних мелодіях. 2015 року В. Литвинов осучаснив балет і змінив назву на «*Вечори на хуторі біля Диканьки*». Новий варіант постановки торкнувся всіх її складових – від музичного й танцювального матеріалу до декорацій і костюмів. Проте незмінними залишилися мелодії народного «Щедрика» та «Радуйся, земле» [8].

Найпопулярнішим демонологічним героєм Миколи Гоголя вважають Вія. Та це й не дивно, адже саме цей персонаж у повісті втілює язичницьке божество. Грунтовні дослідження міфології письменником дали свій результат, адже образ Вія у творі постає унікальним створінням, що увібрало всі можливі демонічні характеристики [11]. Також неординарним став вибір місця головних подій. Усе відбувається в церкві, а можливість нечистої сили проникнути в неї доводить, що вона «занедбана» людською байдужістю та через це покинута Богом. Так М. Гоголь поєднує християнське та язичницьке в п'єсі [15].

Не менш цікаву історію має постановка опери-балету «*Вій*». Композитор Віталій Губаренко почав писати музику для опери, проте героїня твору Панночка здавалась нерозкритою тільки за допомогою музичного матеріалу. Так з'явилася ідея поєднати оперу та балет. Лібрето написала Марина Черкашина-Губаренко. І 1984 року на сцені Одеської опери відбулася прем'єра «Вія». Особливістю постановки стало введення образу М. Гоголя в пролозі. Такий елемент надав особливої містики балетній постановці. Жанр опери-балету дав змогу розподілити персонажів на групи – вокальну та хореографічну [4].

Балетмейстером був Віктор Смирнов-Голованов. Його бачення танцювальної лексики вразило всіх. Постановка хореографічного виходу Панночки знаменувала перехід від оперного тексту до танцювального. Досить складним завданням було підтримати драматичну й містичну атмосферу. Проте кожен наступний танцювальний рух, у поєднанні з музичним матеріалом, збільшував напругу та підводив до кульмінації, де звучало моторошне: «Покличте Вія!». Опісля постає картина: з одного боку, демонічний Вій, а з іншого – пам'ятник Миколі Гоголю. Ця сцена наводить на думку, що, можливо, образ Гоголя і є самим Вієм [9].

Творчість Миколи Гоголя, що містить міфологічні компоненти язичництва, можна впевнено вважати невичерпним джерелом творчих ідей та натхнення. Міфічні персонажі у творчості Миколи Гоголя зацікавлюють композиторів, режисерів і балетмейстерів. Демонічні персонажі, що знайшли своє відображення в балетній площині, змальовані надзвичайно точно й унікально. Їх інтерпретації можна із захопленням споглядати, адже це нелегка робота втілити в життя міфологічного персонажа, що був удосконалений письменником. У постановках «Бісова ніч», «Сорочинський ярмарок», «Ніч перед Різдвом» і «Вій» ми бачимо відображення міфологічних і фольклорних уявлень, що тісно поєдналися із християнськими віруваннями.

Література

1. Dovidka.biz.ua. Ніч перед Різдвом. Образ Чорта. URL: <https://dovidka.biz.ua/nich-pered-rizdvom-obraz-chorta/> (дата звернення: 28.11.2020).
2. ZN, UA. «Сорочинський ярмарок» Міхаеля Гензля. URL: https://zn.ua/ukr/ART/sorochinskiy_yarmarok_mihaelya_genzlya.html (дата звернення: 22.11.2020).
3. Бокань В. А., Польовий Л. П. Історія культури України : навч. посіб. 3-тє вид., стереотип. Київ : МАУП, 2002. 254 с.
4. Гресь О. І. Літературна спадщина Миколи Гоголя у світовому балетному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2016. Вип. 17. С. 147–153.
5. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4. С. 68–73.

6. Київський національний академічний театр оперети. «Сорочинський ярмарок». URL: <http://operetta.com.ua/o-ryabov-sorochinskij-yarmarok/> (дата звернення: 20.11.2020).
7. Кононенко О. А. Українська міфологія та культурна спадщина : міфол. уявлення, вірування, обряди, легенди та їхні відлуння у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та ін. народів / графіка і мал. В. А. Кононенко. Харків : Фоліо, 2011. 713 с.
8. Кушнерьова М. О. Гоголівський текст в українській літературі другої половини ХХ століття : автореферат дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 24 с.
9. Модерато. Покличте «Вія». URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/poklichte-viya-balet-opera-vitaliya-gubarenka.html> (дата звернення: 16.11.2020).
10. Оніщук А. І., Зубрицький М. І., Вовк Х. К. Матеріали до української етнології : у 22 т. / НТШ у Львові, Етногр. коміс. ; за ред. Хв. Вовка. Львів : З друк. НТШ, 1899. 1929. 139 с.
11. Осауленко Є. А. Половецький монастир, або Таємниця біографії Вія. URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/%D0%9E%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%83%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf> (дата звернення: 16.11.2020).
12. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.04 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 19 с.
13. Скобельська О. І. Художній світ Гоголя у контексті української культурної традиції : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2002. 20 с.
14. Стребкова І. О. Казкові мотиви у «Ночі перед Різдом» Миколи Гоголя. *Література та культура Полісся*. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 75. С. 54–66.
15. Якуц Р. Міфологічний час-простір у повісті М. Гоголя «Вій». *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2010. № 4. С. 107–114.

Valeria Bevzenko
(Ukraine)

REFLECTION OF MYTHOLOGICAL GOGOLOV'S THEMES IN BALLET PERFORMANCES

Annotation. *Ukrainian mythology is unique, because it has managed to combine pagan elements with Christian beliefs. Fascinated by such combinations, Nikolai Gogol embodies the characters of mythology, namely demonology, in his stories. For choreographers, the writer's works become one of the initial stages of development of Ukrainian Ballet Theater.*

Keywords: *mythology, Nikolai Gogol, Ukrainian Ballet Theater, «Eyelashes», «The Fair at Sorochyntsi», «The Night before Christmas», «Devil's Night», «Vyi».*

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

УДК 793.31:821.161.2

***Анотація.** Проаналізовано роботу «Запорізька Січ – колиска козацького танцю» Олександра Колоска. Вказано імена дослідників українського народного танцю. Описано характерні риси, притаманні козацькому танцю. Висвітлено одні з найяскравіших згадок про танець козаків в українській літературі.*

***Ключові слова:** танець, козацький танець, український народ, запорозькі козаки, література.*

Ми знаємо багато дослідників народного танцю, зокрема українського. Це Василь Верховинець і Василь Авраменко, Андрій Гуменюк і Кім Василенко, Клара Балог і Павло Вірський та багато інших. Вони ставили собі за мету віднайти та зберегти для майбутніх поколінь історію виникнення і розвитку українського танцю, особливості його виконання, передати своїм наступникам кращі зразки української народної творчості. Завдяки роботам дослідників ми можемо простежити еволюцію виконання деяких танцювальних рухів, ознайомитися з танцювальною культурою різних регіонів України і тим самим дізнатись про звичаї, побут та культуру наших предків.

Значний вплив на нематеріальну культуру наших предків мали історичні події різних часів. Спосіб життя та обставини також накладали свій відбиток на формування культури і звичаїв українського народу.

Мою увагу привернула робота під назвою «**Запорізька Січ – колиска козацького танцю**» **Олександра Колоска** – заслуженого артиста України, професора, лауреата міжнародних конкурсів, артиста балету, балетмейстера та педагога. Це методичні рекомендації, у яких автор зібрав усе, що пов'язане з українським козацтвом і може стати чудовим поштовхом для більш детального дослідження, адже містить багато розділів. У своїй роботі О. Колосок розкриває, як зародилось козацтво, якими були військові звичаї та січове життя, який вплив мала на козаків церква, яку функцію відігравали монастирі і де козаки здобували освіту.

Значну частину роботи автор присвятив козацькому танцю. Окрім еволюції та лексики танцю, у розвідці згадано про перші козацькі танці на театральній сцені (тобто за яких обставин танець став народно-сценічним).

На думку О. Колоска, для дослідників народного хореографічного мистецтва можуть стати в пригоді твори художньої літератури, у яких автори більшою чи меншою мірою вдаються до зображення картин танцю.

Значна кількість письменників (М. Гоголь, Т. Шевченко, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Коцюбинський, І. Нечуй-Левицький та ін.) у своїх творах створити повноцінний образ героїв, відтворили події, надали їм історичної вірогідності, зокрема надали відомості про танці українського народу.



Гулик Вікторія Сергіївна,
викладач-методист
Київської муніципальної
академії танцю
імені Серґа Лифаря
(Київ, Україна)

У поемі *І. Котляревського «Енеїда»* трапляються згадки про український козацький танець [3]. Особливо яскраво зображено в ній танець головного героя. «Назву танцю не вказано, однак можна зрозуміти, що йдеться про популярний, можливо ще з часів Петра Сагайдачного, не віддільний від побуту запорозького козацтва танець «Козак» [2, 29].

Еней, матню в кулак прибравши
І не до соли промовлявши,
Садив крутенько гайдука...

У цьому випадку «гайдук» – це окремий рух широко відомого колись танцю. «До поеми І. Котляревський додав словник малоросійських слів, у якому є пояснення виразу «садити гайдука» – тобто танцювати навприсядки. Танцюристи для зручності підбирали поли одягу, який заважав у танці («матню в кулак прибравши»). До того ж, Еней «не до соли промовлявши» – тобто його танець супроводжувався вигуками, можливо, і не зовсім пристойними» [2, 29].

Про часи запорозького козацтва часто йдеться у творах Т. Шевченка, які відомі поету з розповідей старших людей та історичних джерел. У поезії Шевченка козаки – це кращі представники українського народу, його захисники. Їх максималізм (в усьому) яскраво показано в поемі «Гайдамаки» [6]. «Тут козаки танцюють під спів кобзаря, переносячи важкі вози, танцюють після здобуття перемоги на майдані у Лисянці. Навіть сліпий кобзар, який супроводжує козаків, танцює під акомпанемент Залізняка, піднімаючи куряву постоломи» [2, 30].

Добре! добре! Ну, до танців,
До танців, кобзарю!
Сліпий вшкварив – навприсядки
Пішли по базару...

Козацькі танці описували й інші поети. У поемі «*Чернець*» *Т. Шевченко* змальовує характерний танець у русі (у просуванні) [6]. Щоб ніхто не бачив фізичної кволості січових дідів (так називали на Січі старих козаків), вони кидали Січ і йшли або в поле вмирати, або в монастир. Група козаків приїхала із Запорізької Січі до Києва супроводжувати свого старого побратима після козакування в монастир. Не просто йде, а, прощаючись з вільним життям і товариством, востаннє від душі танцює:

В червоних штанях оксамитних
Матнею улицю мете.
Іде козак. – Ох, літа! літа!
Що ви творите? – На тоте ж
Старий ударив в закаблуки,
Аж встала курява! Отак!
Та ще й приспівує козак....

Аналогічна сцена у творах *М. Кропивницького* [4]. У драмі «*Глитай, або ж Павук*» парубки йдуть з поля. Один з них пропонує: «Ану, затинай "Дуба". Чи дотанцюю до села» – і почав..., та навприсядки, то тропака утне, то зальотним рухом кругом ходить» [2, 30]. Решта хлопців співає:

Ой, дуб-дуба-дуба,
Дівчино моя люба,
Набрехали на мене.
Що я ходив до тебе.

Драматичні твори М. Кропивницького рясніють сценами танців молоді села та невимушених гуртових забав. Вони дають нам змогу уявити, які козацькі танці побутували в певний час, що мали особливого у своїй композиції та основних рухах. Козацький танець автор зображував як герць (змагання). Суперники вільно рухалися на визначеній ними площі. Їх рухи змінювались від легких до більш складних. Можливі були такі моменти: поки один козак демонструє свої вміння, інший дивиться і готує своєму супротивнику більш складну відповідь. Тут виконували присядки, колеса, щупаки, дрібні перебори та різноманітні чудернацькі стрибки [2].

У творах *М. Кропивницького «Пропала грамота» і «Титарівна»* згадано козацькі танці «на заклад», що беруть свій початок із часів Запорозької Січі. «Це танці-суперечки («хто кого») хлопця з хлопцем, хлопця з дівчиною, музиканта з танцюристом. Іноді це просто вияв емоцій, що переповнюють виконавця» [2, 31].

У повісті «Дві московки» І. Нечуя-Левицького також зображено танець «Козак»: «Як орли на сірих вуток, як яструби на сизих голубів, налітали парубки – розганяли дівчат, як полохливих ластівок, і починали козака. Загула, застогнала земля під козацькими підковами! Орють землю закаблуками, рвуть траву зелену з корінням підкови! А хлопці, взявшись в боки, закинувши шапки набакир, то підуть навприсядки, то задріботять ногами, то вдарять тропака, то знов плеснуть в долоні, знов підуть навприсядки, аж земля стугонить. Розмахують руками, розкидають ногами, а од свисту аж у вухах лящить!» [5, 40].

О. Колосок вважає, що М. Гоголь переконливо змалював запорожців у своїй повісті «Тарас Бульба»: «коло молодого запорожця четверо старих виробляли досить дрібно своїми ногами, кидалися, як вихор, вбік, мало не на голову музикам, і раптом, присівши, неслися навприсядки й били круто і міцно своїми срібними підковами твердо вбиту землю. Земля глухо гула на всю околицю, і в повітрі далеко лунали гопаки і тропаки, вибивані дзвінкими підковами чобіт. Та один жвавіше за всіх вигукував і летів слідом за іншими в танці... До танцюристів приставали інші, і не можна було бачити без внутрішнього зворушення, як усе вибивало танець, найвільніший, найнесамовитіший, який тільки бачив коли-небудь світ, і який, за його могутніми творцями, названо козачком» [1, 236]. Танець старих, але моторних і бравих козаків головні герої (Тарас і його сини) спостерігали, прибувши на Січ.

Підсумовуючи сказане вище, констатуємо, що в художніх творах відображено танцювальну культуру українського народу. Вони заслуговують на більш ретельніше вивчення, бо є джерелом знань про життя українського народу та багатства його духовної культури.

Олександр Колосок зобразив у своїй роботі «Запорізька Сч – колиска козацького танцю» всі складові життя українського козацтва. Важливо, що він звертає увагу на згадки про козацьке життя і дозвілля в художній літературі. Завдяки цьому можна знайти чудові образи козаків і неповторне виконання рухів козацьких танців для сценічних постановок.

На сьогодні тема козацтва не втрачає актуальності, і ми часто можемо спостерігати постановки різноманітних козацьких танців як у репертуарі професійних танцювальних колективів, так і самодіяльних. Це «Запорожці» та «Повзунець» у виконанні Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, вокально-хореографічна композиція «Запорожці»

у виконанні Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, «Героїчна козацька сюїта» у виконанні студентів та учнів Київської муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря та багато інших.

Література

1. Гоголь М. В. Програмні твори. Київ : Обереги, 2000. 351 с.
2. Колосок О. П. Запорізька Січ – колиска козацького танцю : методичні рекомендації. Київ : ДАККІМ, 2004. 47 с.
3. Котляревський І. П. Енеїда : поеми, п'єси. Харків : Фоліо, 2005. 350 с.
4. Кропивницький М. Вибрані п'єси. Київ : Мистецтво, 1977, 366 с.
5. Нечуй-Левицький І. С. Твори у двох томах. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1985. 637 с.
6. Шевченко Т. Г. Кобзар. Київ : Просвіта, 2006. 344 с.

Viktoria Gulik
(Ukraine)

COSSACK DANCE IN UKRAINIAN FICTION

***Annotation.** The paper considers a work titled «Zaporozhian Sich: a Birthplace of Cossack Dance» («Zaporizka sich – kolyska kozatskoho tantsiu») written by Oleksandr Kolosok. The names of the scholars who studied Ukrainian folk dance are mentioned. The works of Ukrainian writers and poets are reviewed. Specifics of Cossack dance are described. Some of the most remarkable references to Cossack dance in Ukrainian literature are considered.*

***Keywords:** dance, Cossack dance, Ukrainian people, Zaporozhian Cossacks, literature.*

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

УДК 792.8:37.015.31-053.4/.6

***Анотація.** Розглянуто хореографічну освіту як систему, що спрямована на формування і розвиток творчих здібностей дітей і юнацтва. Визначено цінність хореографічної освіти, яка полягає в тому, що вона підсилює змістову складову загальної освіти та сприяє практичній реалізації вмінь і навичок дітей, сформованих у загальноосвітньому закладі, стимулює пізнавальну мотивацію молоді, розвиває її творчий потенціал, навички адаптації до сучасного суспільства.*

***Ключові слова:** хореографічне мистецтво України, творчі здібності, хореографічна освіта, види хореографічної освіти, творчі колективи, пріоритетні принципи.*

Хореографічне мистецтво України спрямоване на формування і розвиток творчих здібностей дітей та юнацтва, задоволення їхніх індивідуальних потреб



Гурський Віталій Іванович,
викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв» імені Павла Чубинського, художній керівник НАТ «Горлиця» (Київ, Україна)

в інтелектуальному, моральному, фізичному вдосконаленні, вироблення культури здорового й безпечного способу життя, зміцнення здоров'я, а також на організацію вільного часу молоді. Окрім цього, мистецтво хореографії допомагає молодому поколінню адаптуватися до життя в суспільстві, визначитися з професією, виявити та розвинути творчі здібності.

Хореографічна освіта в Україні – це цілеспрямований процес виховання, розвитку особистості та навчання, за допомогою якого відбувається реалізація інформаційно-освітньої діяльності дітей і юнацтва в інтересах суспільства, держави.

У підручнику «Методика роботи з хореографічним колективом» автори С. В. Шалапа та Н. М. Корисько вказують: «Держава забезпечує умови для здобуття учнями та молоддю хореографічної освіти в позашкільних навчальних закладах: палацах, будинках, центрах дитячої та юнацької творчості, учнівських і студентських клубах, дитячо-юнацьких школах, школах мистецтв, студій, початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах тощо. Унаслідок цього розширюється мережа наявних і створюються нові дитячі школи мистецтв, де поряд з освоєнням основ танцювального мистецтва, формуванням виконавських навичок значну увагу приділяють творчим заняттям, самовираженню дитини засобами хореографії» [3, 7].

Основне призначення мистецтва танцю – задоволення різноманітних потреб молодого покоління в пізнанні та спілкуванні, які далеко не завжди можуть бути реалізовані в межах предметного навчання в школі.

«Створенню оптимальних умов для формування творчої особистості має сприяти чітко вибудована система хореографічної ступеневої освіти, яка передбачає послідовність і наступність у засвоєнні знань, умінь і навичок та спрямована на розвиток особистісних схильностей, здатності до образного мислення, супроводжувана усвідомленням глибокої особистої відповідальності за кінцевий результат навчального процесу, його відповідності потребам сьогодення», – зазначено в підручнику [3, 8].

Участь школярів у творчих колективах з хореографії дає змогу кожній дитині реалізувати себе в інших, не навчальних сферах діяльності. Зайнятість учнів у позаурочний час сприяє зміцненню самодисципліни, самоорганізації, умінню планувати свій час.

Освітня хореографічна установа провадить діяльність в інтересах дитини, суспільства й держави, забезпечує охорону здоров'я та створення сприятливих умов для різнобічного розвитку особистості, дає можливість задовольнити потребу учнів у самоосвіті та здобутті профільної освіти з мистецтва танцю. Вільний вибір дитини – це істотна ознака профільної освіти, тому в широкому сенсі хореографічна освіта – це створення умов для цільового вибору.

Цінність хореографічної освіти полягає в тому, що вона підсилює змістову складову загальної освіти та сприяє практичній реалізації вмінь і навичок дітей, набутих у загальноосвітньому закладі, стимулює їхню пізнавальну мотивацію, розвиває творчий потенціал, навички адаптації до сучасного суспільства.

За словами Світлани Шалапи, «на сьогодні в Україні є такі види хореографічної освіти: довишівська; вишівська (вища); післявишівська. Кожна з них, відповідно, поділяється на певні різновиди, що відрізняються за змістом, строком навчання та професійним спрямуванням» [3, 9].

Метою позашкільної (довишівської) хореографічної освіти є формування мотивації у вихованців до пізнання і творчості, реалізації творчих освітніх потреб. Задля цього необхідно вирішити такі завдання:

- сформуванню початкову хореографічну освіту, здатну задовольнити можливість кожній дитині у творчому розвитку, створити умови для повної зайнятості;
- охопити максимальну кількість дітей;
- сформуванню умови для успішності вихованців;
- організувати соціально-профільне дозвілля;
- сприяти інтелектуальному, творчому та фізичному розвитку учнів;
- попередити асоціальну поведінку дітей і юнацтва;
- підвищити творчий потенціал керівників хореографічних колективів; забезпечити використання інноваційних педагогічних ідей, освітніх моделей і технологій;
- розробити методичну скарбничку хореографічної освіти.

Хореографічна освіта має спиратись на такі пріоритетні принципи: доступності, природодоцільності, індивідуальності, вільного вибору й відповідальності, особистісної значущості, діяльного підходу, творчості, різновікової єдності, підтримки ініціативності й активності, відкритості.

Принцип доступності полягає в тому, що хореографічним мистецтвом можуть займатися будь-які діти.

Принцип природодоцільності полягає у тому, що заняття мистецтвом танцю має відповідати потребам та інтересам дітей.

Принцип індивідуальності: хореографічна освіта реалізує право дитини на оволодіння знаннями та вміннями з індивідуальним підходом. При цьому успіхи вихованця прийнято порівнювати насамперед з попереднім рівнем його знань і вмінь.

Принцип вільного вибору та відповідальності надає педагогові можливість вибору й побудови індивідуального освітнього процесу (програми, змісту, методів і форм діяльності, швидкості, темпу просування тощо) так, щоб він максимально відповідав особливостям особистісного розвитку кожного й оптимально задовольняв інтереси, потреби та можливості творчої самореалізації дитини.

Принцип особистісної значущості передбача динамічне реагування на потреби дітей, своєчасне коригування змісту освітніх хореографічних програм. Заняття вихованців у хореографічному колективі сприятимуть набуттю практично орієнтованих знань і навичок, які допоможуть їм адаптуватися в різноманітті навколишнього життя.

Принцип діяльного підходу означає через систему мистецьких заходів навчити долучатись до творчої діяльності, що забезпечує створення ситуації успіху для кожної дитини.

Принцип творчості полягає в тому, що творчість постає як універсальний механізм розвитку особистості, що забезпечує не тільки її входження до світу культури, формування соціально значущої моделі існування в сучасному світі, але й реалізацію внутрішньої потреби особистості до самовираження, самопрезентації. Для реалізації цього пріоритету важливо створити атмосферу, яка стимулюватиме всіх суб'єктів освітнього хореографічного процесу до творчості в будь-якому його прояві. Кожне заняття з хореографії (тренаж, постановочна робота, виконання танцю тощо) – це творчість вихованця / колективу та педагогів.

Принцип різновікової єдності. Наявна система хореографічної освіти має забезпечувати співробітництво вихованців і педагогів, особливо в різновікових колективах, де діти можуть проявити ініціативу, самостійність, лідерські якості, вміння працювати в команді.

Принцип підтримки ініціативності й активності. Реалізація в хореографічній освіті передбачає ініціювання, активізацію, підтримку та заохочення будь-яких починань вихованців.

Принцип відкритості системи. Спільна робота хореографічного колективу, сім'ї, інших соціальних інститутів, установ освіти та культури має бути спрямована на забезпечення кожній дитині максимально сприятливих умов для духовного, інтелектуального й фізичного розвитку, задоволення її творчих та освітніх потреб.

Результатами реалізації зазначених пріоритетних принципів хореографічної освіти можуть бути:

- підвищення задоволення учнів і батьків якістю хореографічної освіти;
- скорочення асоціальних проявів серед неповнолітніх, зниження масштабів поширення в підлітковому середовищі куріння, алкоголізму, наркоманії, ігроманії;
- зростання фізичної підготовки та зниження захворюваності дітей і молоді, формування мотивації до здорового способу життя;
- збільшення числа дітей, що регулярно займаються мистецтвом танцю і готових продовжити своє навчання в хореографічних закладах освіти;
- формування в молодого покоління громадянської позиції, патріотизму.

Вихованці хореографічних колективів будуть мати такі сформовані компетентності:

особистісні:

- усвідомлення можливості власної творчої самореалізації;
- ведення здорового способу життя, уникнення шкідливих звичок;
- активна участь у мистецьких заходах: конкурсах, фестивалях; концертах;

комунікативні:

- вміння працювати в групі, мати комунікативні навички;
- вміння взаємодіяти з однолітками й дорослими відповідно до загальноприйнятих моральних норм;

регулятивні:

- вміння ставити мету, планувати свою роботу, прогнозувати результат, контролювати та коригувати свої дії;
- володіння навичками роботи з різними джерелами інформації;

пізнавальні:

- теоретичні знання за освітніми програмами;
- вміння демонструвати результати своєї роботи;
- наполегливість, пізнавальна активність, творчий підхід, прагнення до самовдосконалення.

Результатом реалізації завдань з хореографічної освіти є:

- залучення дітей і юнацтва держави до занять мистецтвом танцю;
- сформована мотивація і забезпечені на основі інтересів і захоплень дітей можливості вибору хореографічних колективів за видами;
- сформовані механізми мотиваційної підтримки дітей на участь у мистецькій освіті;
- доступ сім'ям з дітьми до повної об'єктивної інформації із системи мистецької освіти;
- реалізація моделі адресної роботи з дітьми з обмеженими можливостями здоров'я, дітьми, які перебувають у складній життєвій ситуації, дітьми-інвалідами;
- висока якість та оновлюваність системи хореографічної освіти; матеріально-технічна база, яка задовольнить суспільні потреби у вихованні, освіті, творчому та фізичному розвитку дітей.

У віковому розвитку людини дуже важлива роль належить освіті. Це стосується не тільки нормального фізичного розвитку організму, його вдосконалення, зміцнення здоров'я, але й формування творчих та особливо духовних якостей особистості. Усе це стає можливим і реальним при досягненні завдань хореографічної освіти, здійсненні її в органічному зв'язку з іншими видами виховання: розумовим, етичним, трудовим, а також естетичним. Хореографія охоплює всі сторони духовного життя особистості, що дає змогу сформуванню вміння оцінювати прекрасне та потребу прагнути до нього [4, 71].

У цьому контексті підготовка учнів у системі хореографічної освіти набуває особливої актуальності. Дитина, що здобула хореографічну підготовку, має можливість освоїти все різноманіття рухових умінь і навичок. Розширена ерудиція та розвинений естетичний смак вихованця дозволять йому повніше проявляти себе не тільки в танцювальному мистецтві, але й у побутовій і суспільній діяльності.

Література

1. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом. Львів : Каменяр, 2002. 64 с.
2. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2010. 135 с.
3. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.
4. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

FORMATION AND DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES CHILDREN AND YOUTH BY MEANS OF THE CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE

Annotation. The article examines choreographic education as a system that is aimed at the formation and development of the creative abilities of children and youth. The value of choreographic education has been determined, which lies in the fact that it enhances the content component of general education and contributes to the practical application of the skills and abilities of children received in a general education institution, stimulates their cognitive motivation, develops creative potential, skills of adaptation to modern society.

Keywords: choreographic art of Ukraine, creativity, choreographic education, types of choreographic education, creative groups, priority principles.

УДК 792.82.071.2"199/201"

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК ГАННИ КУШНІРОВОЇ В РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. Досліджено творчий доробок народної артистки України Ганни Кушнірової. Проаналізовано початок творчого шляху балерини; висвітлено події, що вплинули на зростання сольної кар'єри артистки (участь у міжнародних балетних конкурсах: 1981, Москва, срібна медаль; 1987, Токіо, золота медаль); вказано напрями діяльності Г. Кушнірової в постсценічний період, пов'язані з педагогічною роботою в спеціалізованих середніх і вищих навчальних осередках Києва, а також репетиторською практикою в Національній опері України.

Ключові слова: Ганна Кушнірова, український балетний театр, класичний танець, академічна хореографія.



Долматова Катерина Миколаївна, викладач циклової комісії музики і хореографії, спеціаліст вищої категорії Фахового коледжу «Універсум» Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)



Рой Яна Вікторівна, викладач циклової комісії музики і хореографії, спеціаліст другої категорії Фахового коледжу «Універсум» Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Рубіж ХХ – ХХІ століть в історії українського балету позначився активним підйомом мистецьких процесів, які поступово стали відповідати загальному розвитку світового балетного театру. Звичайною практикою для українських танцівників стала участь у міжнародних хореографічних конкурсах, балетмейстри отримали можливість працювати за кордоном, балетні вистави набули нових

художніх рис – символізм, метафоричність, висока емоційна тональність, сформувалася нова художня культура виконавства тощо. У коло перелічених мистецьких зрушень доволі органічно вписалася постать прими-балерини Київського державного академічного театру опери і балету імені Тараса Шевченка (далі – Київський ДАТОБ імені Т. Шевченка) *Ганни Степанівни Кушнірової*.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчив, що відомості про творчі здобутки балерини періодично з'являлися в публікаціях радянських театрознавців – М. Варзацької [1, 2–4], Н. Зубаревої [3, 7–8], М. Кухарчука [4, 10–11] і статтях сучасних мистецтвознавців: А. Підлипської [5, 314–317], Л. Жиліної [2] та ін. Сценічний успіх Г. Кушнірової в контексті її перемог на міжнародній балетній сцені висвітлив Ю. Станішевський у монографіях «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (Київ, 2002) [7] і «Національна опера України, 2001–2011» (Київ, 2012) [6]. Інформацію про події сценічного життя танцівниці містять кілька друкованих та електронних енциклопедичних видань [8; 9]. Разом з тим, детальних життєписів про творчу діяльність балерини, на жаль, підготовлено не було.

Метою публікації є вивчення сценічних здобутків Г. Кушнірової в контексті мистецьких процесів, які відбувалися на сцені Київського ДАТОБ імені Т. Шевченка на межі ХХ–ХХІ століть. Поставлена мета обумовила вирішення таких завдань: розглянути початок творчого шляху балерини; висвітлити події, що вплинули на зростання сольної кар'єри артистки; з'ясувати напрями діяльності Г. Кушнірової в постсценічний період.

Ганна Степанівна Кушнірова народилася 1957 року в Києві. Родина була далекою від мистецтва: батько – токарь, мати – інженер. У світ хореографії Г. Кушнірова потрапила майже випадково, головним чином завдяки наполегливості матері. Танцівниця згадувала про це так: «У дитинстві мені не часто доводилося мати гарні іграшки, хоч вони мені страшенно подобались. Мама дуже любила балет, мріяла, щоб я стала балериною, й одного разу сказала мені: якщо постарася і вступиш до хореографічного училища, я куплю тобі великого симпатичного ведмедика. Я й постаралась» [1, 4]. Тож фахову освіту Г. Кушнірова здобула в Київському державному хореографічному училищі, де їй пощастило навчатися в класі відомого педагога, чудового знавця класичного танцю – Галини Кирилової, яка «прищеплювала своїм вихованкам тонке відчуття академічного стилю, здатність наповнювати танець власними переживаннями і переконливою акторською грою» [2].

По завершенні навчання в училищі 1975 році Г. Кушнірову як випускницю з прекрасною танцювальною технікою зарахували до балетної трупи Київського ДАТОБ імені Т. Шевченка, де танцівниця розпочала шлях у велике мистецтво з кордебалету. Незважаючи на те, що педагоги училища пророчили їй блискучу театральну кар'єру, тривалий час (чотири роки) балерина не мала жодних перспектив увійти в коло провідних солістів. Сама вона пригадувала через роки: «Я так довго танцювала в кордебалеті, що поставила на собі хрест і на тому заспокоїлась. І якби не Олена Михайлівна Потапова і її участь у моєму житті, хто знає, як би все склалося» [1, 2].

Дійсно, важливого значення для формування подальшої творчої долі танцівниці набула її робота з педагогом-репетитором, народною артисткою СРСР О. Потаповою, розпочата 1980 року. Співпраця доволі швидко принесла несподівані наслідки: того самого року Г. Кушнірова взяла участь у Республіканському (перше місце) і Всесоюзному конкурсі балету в Москві (друге місце і звання лауреата). У межах конкурсної програми артистка підготувала па-де-де з балету А. Адана «Корсар», партію Одилії з третього акту «Лебединого озера» П. Чайковського та хореографічну мініатюру за мотивами казки «Царівна-жаба», яку вона танцювала в парі з автором – солістом Київського ДАТОБ імені Т. Шевченка й водночас випускником балетмейстерського відділення Московського театрального інституту – Вадимом Федотовим.

1981 року Г. Кушнірова стала «відкриттям» IV Міжнародного конкурсу артистів балету в Москві, де здобула друге місце й срібну медаль. Мистецтвознавиця Л. Жиліна зазначала, що під час жеребкування балерина витягла один з останніх номерів – 123-й, і здавалося, що її виступ пройде непоміченим, але вже в першому турі Г. Кушнірова привернула до себе увагу членів журі чистою танцю, красою ліній і здатністю віднайти надзвичайно виразні засоби для створення художнього образу [2]. Мистецтвознавець І. Диченко згодом писав: «Потрібно було бачити Ганну Кушнірову за мить до виходу на сцену Большого театру в па-де-де з "Лебединого озера"... Ще до перших музичних акордів вона перетворилася в Одилію, чимось нагадувала птаха, здатного ось-ось кинутися на свою жертву. Широта жесту, якась особлива, «металева» інтонація її танцювальної мелодії мимоволі захоплювали» [2]. Варто наголосити, що Одилія завжди посідала особливе місце в репертуарі артистки, про цю роль вона говорила в одному з інтерв'ю: «Я виходила в образах Одетти і Одилії вже багато разів, але й донині не вважаю роботу над ними завершеною». На питання, яка партія їй найближча, відповіла: «Мабуть, усе-таки Одилія. Я прагну передати в цьому образі невідворотну демонічну силу, енергію характеру, сліпучу жіночу красу» [1, 3].

Перемоги на республіканських, всесоюзних і міжнародних конкурсах одразу відкрили Г. Кушніровій шлях у провідні солістки. У її репертуарі з'явилися такі партії, як: Кітрі та Повелителька дріад («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Егіна («Спартак» А. Хачатуряна), Ліза («Марна пересторога» Л. Герольда), Франциска («Голубий Дунай» Й. Штрауса), Жізель, Сильфіда, Ольга (однойменні балети А. Адана, Х. Левенсхольда, Є. Станковича), Нікія, Гамзатті («Баядерка» Л. Мінкуса), Мавка («Лісова пісня» М. Скорульського), Кармен («Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедрина). Уже згадувана Л. Жиліна зазначала, що Г. Кушнірова належала до солісток, які мали багатогранну творчу індивідуальність та з однаковим успіхом виконували як лірико-романтичні, так і драматичні, сповнені глибокої внутрішньої експресії партії [2]. Інша театрознавиця Н. Зубарева писала про балерину: «Виконавській манері Ганни Кушнірової притаманні витонченість, природність і виразність, на сцені танцівниця сповнена чарівності й натхнення. Неповторна творча індивідуальність і багатий внутрішній світ допомагають їй наділити своїх героїнь полум'яною емоційністю та чуттєвістю» [3, 7].

Подальшому зміцненню сценічного успіху балерини сприяла її участь у Міжнародному конкурсі балету в Токіо, який відбувся у листопаді 1987 року. Дует Ганна Кушнірова – Віктор Яременко отримав перші премії і був визнаний найкращим виступом. Як пригадувала сама танцівниця, готувалися вони до конкурсу місяць у Москві: В. Яременко зі своїм педагогом училища (випускник Московського хореографічного училища) О. Прокоф'євим, а Г. Кушнірова з О. Потаповою та педагогом-репетитором Большого театру М. Семеновою. У конкурсну програму увійшли па-де-де з балетів: «Корсар» А. Адана, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Раймонда» О. Глазунова, а також фрагмент з балету «Собор Паризької Богоматері» М. Жарра в хореографії французького балетмейстера Р. Петі. Варто додати, що танцівникам довелося за досить короткий час подолати певні адаптаційні труднощі – звикнути до лінолеумних покриттів на сцені та занадто вологого клімату. Проте вони мобілізували всі свої духовні та фізичні сили заради того, щоб продемонструвати по-справжньому піднесений танець. Після перемоги на токійському конкурсі Г. Кушніровій присудили почесне звання народної артистки УРСР [1, 3].

Незважаючи на високу нагороду, балерина не стала «спочивати на лаврах». 1998 року в Києві вона взяла участь у I Міжнародному фестивалі сучасної хореографії «Танець XXI століття», де здобула спеціальну премію «Лотос-98» [8]. Того самого року відбувся бенефіс балерини, який дозволив шанувальникам її таланту повною мірою оцінити різнобічність творчого обдарування солістки Київського ДАТОБ імені Т. Шевченка. Особливе враження справили фрагменти з балетів «Золотий вік» Д. Шостаковича («Танго») і «Собор Паризької Богоматері» М. Жарра (адажіо Квазімодо й Есмеральди) у виконанні Г. Кушнірової та В. Чуприни (у Києві після конкурсного виступу в Токіо дует виконувався вперше). Крім того, у межах бенефісу було показано дві прем'єри – концертні мініатюри: «Усе минає» на музику сучасного грецького композитора Вангеліса (одного з перших авторів і виконавців електронної музики, справжнє ім'я – Е. Папатанасіу) і «Чотири поцілунки» на музику Я. Сібеліуса в постановці А. Рехвіашвілі (Г. Кушнірова – О. Шаповал). Темою першого танцювального номера стали швидкоплинність часу, одвічність боротьби життя і смерті; а поклоніння, потяг, пристрасть, збайдуження – чотири різні форми кохання – стали темою другого. У творчому вечорі артистки взяли участь вітчизняні й зарубіжні колеги по сцені: А. Волочкова (Большой театр, Москва), С. Такіта, С. Толстоп'ятова, В. Буртан, А. Дацишин, Д. Матвієнко, М. Мотков, В. Чуприн, О. Шаповал та інші виконавці [3, 8].

2000 року Г. Кушнірова продемонструвала здатність легко опановувати нові для неї хореографічні стилі, зокрема, вона звернулася до лексики японського танцю «буто» й виконала головну роль у балеті японського хореографа І. Ямади «Крила п'єми». Як зазначала очевидиця театральної події, мистецтвознавиця Л. Жиліна, «яскраво виражена сповільненість рухів "буто" спонукає глядачів до філософського осмислення явищ життя і самоспоглядання. Виконувати його можуть лише ті артисти, яких дійсно одухотворює танець. До таких і належить Ганна Кушнірова» [2].

Наприкінці сценічної кар'єри Г. Кушнірова перейшла на педагогічну роботу, чому, зокрема, сприяло здобуття нею вищої освіти на театрознавчому факультеті Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого (2001, клас В. Фіалко) і Міжнародного слов'янського університету (2003, клас Е. Стебляк). Ще під час останніх років роботи в театрі, у 1996–1998 роках, балерина почала викладати в хореографічному ліцеї Української академії танцю. Власні професійні спостереження від педагогічного процесу артистка згодом коментувала так: «Коли виступають діти, звертаю увагу на їхні найтиповіші помилки й аналізую потім, чому вони трапляються. Мене цікавлять і навчальні програми, і спосіб життя маленьких танцівників, і навіть матеріальне забезпечення навчального процесу. Без того, що називають школою, не буває хорошого балету» [2].

Із 2003 року Г. Кушнірова обіймає посаду доцента кафедри хореографії та пластичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. З 2006 року (і до сьогодні) працює педагогом-репетитором Національної опери України [9].

Весь творчий шлях Г. Кушнірової був пов'язаний зі сценою Київського ДАТОБ імені Т. Шевченка (з 1992 р. – Національної опери України). Серед головних подій, які вплинули на зростання сольної кар'єри артистки, насамперед, варто зазначити її участь у міжнародних балетних конкурсах (1981, Москва, срібна медаль; 1987, Токіо, золота медаль), динамічне засвоєння нею як академічного хореографічного репертуару, так і різних напрямів сучасної хореографії. Постсценічний період роботи Г. Кушнірової був пов'язаний з активною педагогічною практикою в спеціалізованих середніх і вищих осередках освіти Києва, а також репетиторською діяльністю з артистами Національної опери України.

Література

1. Варзацька М. Подорожі, море і квіти Ганни Кушнірової. *Театральний концертний Київ*. 1988. № 1. С. 2–4.
2. Жилина Л. Как становятся примой-балериной. *День*. 2002. 21 августа. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/kak-stanovyatsya-prima-balerinoy> (дата звернення: 21.03.2021).
3. Зубарева Н. Золотий вік Ганни Кушнірової. *Театральний концертний Київ*. 1998. № 3. С. 7–8.
4. Кухарчук М. Вогонь почуттів. *Театральний концертний Київ*. 1983. № 19. С. 10–11.
5. Підлипська А. Школа жіночого балетного виконавства Національної опери України імені Т. Г. Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2018. № 4. С. 314–317.
6. Станішевський Ю. Національна опера України, 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2012. 301 с.
7. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.
8. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : біобібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ : Інтеграл, 1999. 223 с.
9. Цебенко І. Кушнірова Ганна Степанівна. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=52518 (дата звернення: 21.03.2021).

HANNA KUSHNIROVA'S CREATIVE CONTRIBUTION INTO UKRAINIAN BALLET DEVELOPMENT IN THE LATE XX – EARLY XXI CENTURIES

Annotation. The article is dedicated to the analysis of the creative work of the national artist of Ukraine Anna Kushnirova. The publication considers the beginning of the ballerina's career; covered events that influenced the growth of the artist's solo career (participation in international ballet competitions: 1981, Moscow, silver medal; 1987, Tokyo, gold medal); the directions of activity of H. Kushnirova in the post-stage period related to pedagogical work in specialized secondary and higher educational establishments of Kiev, as well as tutoring practice at the National Opera House of Ukraine were clarified.

Keywords: Hanna Kushnirova, Ukrainian ballet theater, classical dance, academic choreography.

ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ – ЦЕ МОЖЛИВО І ВАЖЛИВО

УДК 792.8:37.018.43

Анотація. Представлено дистанційне навчання як нову модель освіти, що має враховувати інтегративний характер сучасності. Розкрито особистий досвід викладання хореографії в умовах дистанційної освіти, окреслено умови її забезпечення на прикладі тандему синхронного / online й асинхронного / offline способів навчання.

Ключові слова: реформування освіти, дистанційне навчання, хореографічна освіта, новітні педагогічні технології, навчальний процес.

Світовий процес переходу від індустріального до інформаційного суспільства, а також соціально-економічні зміни, які відбуваються в Україні, вимагають суттєвих змін у багатьох сферах діяльності держави. Насамперед це стосується реформування освіти. Національною програмою «Освіта. Україна ХХІ століття» передбачено забезпечення розвитку освіти на основі нових прогресивних концепцій, запровадження в навчально-виховний процес новітніх педагогічних технологій і науково-методичних досягнень, створення нової системи інформаційного забезпечення освіти, входження України в трансконтинентальну систему комп'ютерної інформації [3].

В Україні Національною програмою інформатизації передбачено розвиток дистанційної освіти. Положення концепції базуються на низці законодавчих і нормативно-правових актів: Конституція України, закон України «Про освіту», закон України «Про Національну програму інформатизації», постанова Верховної Ради України від 06.07.2000 № 1851 ІІІ «Про затвердження Завдань Національної програми інформатизації на 2000–2002 роки», указ Президента України



*Любимова-Лисиця
Марина Валеріївна,
керівник Зразкового
художнього колективу
ансамблю сучасного
та спортивного
танцю «Аделаїда-
Денс», член Федерації
чирлідінгу
та чирспорту України
(Київ, Україна)*

від 31.07.2000 № 928/2000 «Про заходи щодо розвитку національної складової глобальної інформаційної мережі Інтернет та забезпечення широкого доступу до цієї мережі в Україні», наказ Міністерства освіти і науки України «Про створення Українського центру дистанційної освіти» від 07.07.2000 №293. Також з метою розробки технологій дистанційного навчання та застосування їх в освітньому процесі Міністерство освіти і науки України створило Український центр дистанційної освіти [4].

У контексті модернізації системи підготовки фахівців мистецького профілю відбувається пошук нових методів і форм навчання, насамперед реалізованих на можливостях використання інформаційно-комунікаційних технологій. На сьогодні створюють і впроваджують в освітній процес різноманітні навчальні комплекси: «Основи класичного танцю», «Основи народно-сценічного танцю», «Партерна гімнастика» й ін.

Мистецькі заклади освіти, організації та установи, які використовують або намагаються використовувати технології дистанційного навчання, потребують підтримки державних інституцій щодо: прискорення цього процесу; координації дій, нормативно-правової захищеності; надання дистанційній освіті статусу рівноцінної з очною, заочною, екстернатом форми навчання; зменшення інтелектуальних, матеріальних і фінансових витрат на впровадження і розвиток дистанційної освіти [3].

Схожу ситуацію спостерігаємо в системі мистецької освіти. На нашу думку, ще не до кінця вивчені особливості організації дистанційного навчання в мистецьких закладах освіти хореографічного профілю. Недостатньо обґрунтована методика управління пізнавальною активністю вихованців (учнів, студентів) при вивченні хореографічних, особливо практичних дисциплін, на основі інформаційно-комунікаційних технологій.

Дистанційне навчання – це нова модель освіти, яка враховує інтегративний характер сучасності та вимагає пошуку нових форм організації занять. Урок з хореографії в умовах дистанційного навчання потребує безупинного розширення та вдосконалення методів викладання, створення сучасних підходів і платформ.

Головною метою дистанційного навчання з хореографії є забезпечення безперервного цілеспрямованого навантаження, яке має бути доступним для вихованців (учнів, студентів) за віком і підготовкою.

На власному досвіді дистанційного навчання з вихованцями Зразкового художнього колективу ансамблю сучасного та спортивного танцю «Аделаїда-Денс» [2] та учнями Середньої загальноосвітньої школи І–ІІІ ступенів № 42 м. Києва [6] я апробувала **методи синхронного й асинхронного режиму**, які показали позитивні результати.

Дистанційне заняття передбачає такі способи навчання:

– синхронне / *online* – одночасний показ і відтворення рухів навчального матеріалу від учителя учнем;

– асинхронне / *offline* – попереднє надання учителем організаційної, теоретичної та методичної інформації за тематикою уроку.

При здійсненні дистанційного навчання потрібно:

- 1) досягти взаєморозуміння з батьками й учнями;
- 2) створити позитивний клімат під час навчання;
- 3) надати можливість батькам і дітям визначитись зі способом навчання:

синхронним та асинхронним;

- 4) працювати за чітким графіком, узгодженим з адміністрацією закладу освіти.

Є безліч мереж відеозв'язку й інтернет-платформ. Задля забезпечення ефективності навчального процесу було обрано:

– режим синхронної роботи на платформі ZOOM, що забезпечило безпосереднє спілкування з учнями – можливість контролювати методiku виконання вправ та дотримуватись безпеки життєдіяльності дитини;

– асинхронний режим через зв'язок viber та e-mail, що забезпечує узгодження організаційних питань і теоретичне наповнення домашнього завдання.

Дистанційне навчання надає можливість здобувати знання безперервно, структура такого уроку відрізняється від традиційного: при опануванні практичної частини більше уваги приділяють екзерсису, елементам гімнастики й менш танцювальним рухам.

Важливим аспектом забезпечення дистанційного навчання, є часові межі онлайн-заняття:

- учні 1–2 класів – 10–15 хв;
- учні 2–4 класів – 15–25 хв;
- учні 5–6 класів – 25–30 хв;
- учні 7–8 класів – 30–35 хв;
- учні 9–11 класів – 35–40 хв.

Під час дистанційного навчання з хореографії важливо дотримуватись правил техніки безпеки, а саме: завдання онлайн-заняття вихованці мають виконувати:

- у просторому та безпечному місці;
- у відповідній хореографічній формі;
- обов'язково в провітрюваному приміщенні;
- під наглядом дорослих, особливо вихованці 1–4 класів;
- із гарним самопочуттям;
- після заняття обов'язково перевдягнутись у чистий і сухий одяг.

Опанування вихованцями теоретичних аспектів домашнього завдання відбувається через створення мультимедійної книги, яку вони наповнюють малюнками, інфографіками, інтелектуальними картками, презентаціями й ін.

Оцінювання набутих знань вихованців під час дистанційного навчання педагог здійснює в онлайн-режимі. При цьому враховує як рівень засвоєння та виконання практичних завдань уроку, так й опанування теоретичних аспектів. Оцінювати дистанційні уроки іноді необов'язково, можна виставляти лише позитивні оцінки за активність у навчанні з метою підтримки творчої наснаги вихованців.

З початком упровадження дистанційної освіти в Україні створено чимало сучасних і цікавих онлайн-занять з хореографічної освіти. Найбільш оптимальною є партерна гімнастика [5]. Світлана Шалапа в підручнику «Теорія і методика викладання спортивного танцю» пише: «Партерна гімнастика формує правильну

поставу, виворітність ніг, танцювальний крок, гнучкість, еластичність м'язів і зв'язок. Вона сприяє формуванню як загальної, так і спеціальної фізичної підготовки. Виконання вправ на підлозі дозволяє з найменшими витратами енергії досягти відразу трьох цілей:

- 1) підвищити гнучкість суглобів;
- 2) поліпшити еластичність м'язів і зв'язок;
- 3) наростити силу м'язів.

М'язи та суглоби готують поступово до складної техніки спортивного танцю, яка вимагає високої фізичної напруги. Метод партерної гімнастики допомагає поступово виробити виворітність ніг, розвинути гнучкість хребта, еластичність стоп, відчуття постави (*aplomb*). Навчання за цим методом підпорядковане дидактичним принципам» [8, 237–238].

Упроваджуючи партерну гімнастику на дистанційному навчанні, я керувалась сучасною педагогічною теорією хореографічного виховання, що базується на таких основних дидактичних принципах: усвідомлення, активності, наочності, послідовності, доступності, міцності. Вони тісно пов'язані між собою та доповнюють один одного. Кожен принцип має особливість упровадження в «практику навчання хореографічним рухам:

– **принцип усвідомлення** полягає в осмисленому ставленні до вправ, які вивчаються, що дає можливість опанувати їх у найкоротший строк. Вихованці повинні чітко розуміти мету кожної вправи для свідомого її виконання. Іноді кілька хвилин уважного обдумування рухів дає більше, ніж ціла година бездумного повторювання;

– **принцип активності** тісно пов'язаний з принципом усвідомлення. Завдання викладача полягає в тому, щоб при розучуванні вправ виховувати в учнів активність, наполегливість у досягненні поставленої мети;

– **принцип наочності** реалізується переважно через упровадження методу показу вправи, пояснення та демонстрації – наочної допомоги. При поясненні необхідно звертати увагу учнів, насамперед, на головні деталі. У результаті пояснення і демонстрування в учнів має скластися чіткий зоровий образ того руху, який надалі треба буде вивчити;

– **принцип послідовності** виражається трьома конкретними методичними правилами: від простого до складного, від відомого до невідомого, від легкого до складного;

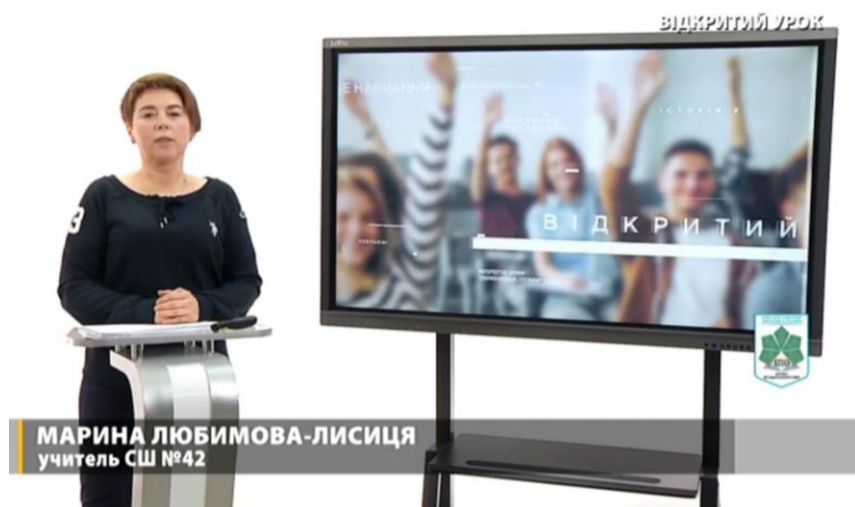
– **принцип доступності** полягає в тому, що на заняттях з певними групами розучують такий матеріал, який може опанувати вся група. Потрібно подавати матеріал на занятті так, щоб учень опановував один рух за одним, поступово долаючи труднощі в координації і техніці;

– **принцип міцності** означає, що необхідно дуже багато працювати, щоб навички стали стійкими та міцними. Це вдається здійснити шляхом багаторазового повторення одного й того самого руху. Процес формування рухових навичок відбувається на основі здійснення багатьох спроб виконання одного й того самого руху задля досягнення руху, найбільш вдалого за формою та характером виконання» [8, 55–57].

Партерна онлайн-гімнастика дає змогу віршувати завдання дистанційної освіти з хореографії в умовах карантину, тобто забезпечувати достатній рівень фізичного навантаження та потребу дитини в рухливо-емоційній діяльності.

11 лютого 2021 року під патронатом кафедри дошкільної і початкової освіти Інституту післядипломної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка я провела вебінар «Партерна гімнастика в системі фізичного виховання учнів закладів загальної середньої освіти» [1].

За підтримки Департаменту освіти і науки спільно з Київським університетом імені Бориса Грінченка та телеканалом «Київ» було реалізовано проєкт «Відкритий урок». На ньому 21—22 січня 2021 року я продемонструвала урок за темою «Чирлідінг (історія чирлідінгу, чир-рухи руками, танцювальна комбінація)» [7].



*М. В. Любимова-Лисиця.
Проєкт «Відкритий урок».
Телеканал «Київ».
21–22 січня 2021 року*





*Член журі з хореографії
С. В. Шалапа
вручає дипломи переможцям
Відкритого районного змагання
з чирлідінгу «Дніпровський
«SUPER STAR». Київ, 2017 рік*

На сьогодні дистанційне навчання є однією з форм освіти, яка в умовах карантинних обмежень надає можливість формувати ґрунтовні знання з мистецтва танцю.

Література

1. Вебінар «Партерна гімнастика в системі фізичного виховання учнів закладів загальної середньої освіти» URL: https://znayshov.com/News/Details/parterna_himnastyka_v_systemi_fizychnoho_vukhovannia (дата звернення: 05.02.2021).
2. Виступ танцювального колективу «Аделаїда-Денс» на присвоєння почесного звання «Зразковий художній колектив». URL: <https://dnipr.kyivcity.gov.ua/news/> (дата звернення: 21.02.2021).
3. Герасименко С. О., Бишовець Н. Г., Голованова Н. Л. Основи використання дистанційних технологій навчання у ВНЗ фізкультурного профілю. URL: www.irbis-nbuv.gov.ua (дата звернення: 21.01.2021).
4. Міністерство освіти і науки України. URL: <http://www.mon.gov.ua/> (дата звернення: 2.10.2020).
5. Партерна гімнастика як засіб розвитку фізичних здібностей. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OqHZG2WZJTQ> (дата звернення: 02.02.2021).
6. Середня загальноосвітня школа I–III ступенів № 42 м. Києва. URL: <http://www.school42.edukit.kiev.ua> (дата звернення: 02.02.2021).
7. Фізична культура, 7 клас. Чирлідінг, 21.01.21 Відкритий урок. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1AeiUsge9UI> (дата звернення: 02.03.2021).
8. Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю : підручник : у 2-х ч. Вид. 2-ге. Київ : НАКККиМ, 2017. Ч. 1. 404 с.

*Marina Lyubimova-Lisa
(Ukraine)*

DISTANCE LEARNING IS POSSIBLE AND IMPORTANT

Annotation. *The article discusses distance learning as a new model of education, which should take into account the integrative nature of our time. The author reveals his personal experience in teaching choreography in the context of distance education and defines the conditions for its provision using the example of the tandem of synchronous / online and asynchronous / offline teaching methods.*

Keywords: *education reform, distance learning, choreographic education, the latest pedagogical technologies, the educational process.*

РОЛЬ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ФЛЕЙТА» В РОЗКРИТТІ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ

УДК 37.016:780.641.1/6

Анотація. Мистецька школа є закладом спеціалізованої позашкільної освіти, який надає початкову мистецьку освіту. Найперший підрівень початкової мистецької освіти – елементарний – розрахований на чотирирічний термін навчання. Зміст навчальної програми розділено на модулі, які розташовані за навчальними чвертями. Сьогодні флейта є одним з поширених духових інструментів і популярна серед дітей. Якісна гра на духових інструментах – це тривалий і трудомісткий процес. Формування відповідних знань і вмінь в учнів відбувається послідовно. Фонограми відповідного рівня допоможуть дитині в домашніх заняттях.

Ключові слова: мистецька школа, елементарний підрівень, флейта, навчальні модулі, робота з фонограмою.

Мистецька школа – це початкова ланка мистецької освіти. Мистецька школа (музична, художня, хореографічна, хорова, школа мистецтв тощо) є закладом спеціалізованої позашкільної освіти, який надає початкову мистецьку освіту та провадить свою діяльність відповідно до Конституції України, Законів України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Про культуру», інших законів України. Початкову мистецьку освіту діти здобувають одночасно з початковою та / або базовою середньою освітою, і вона полягає в набутті здобувачем компетентностей початкового рівня в обраному виді мистецтва.

У сучасній мистецькій школі початкова освіта поділена на підрівні: елементарний, середній (базовий) і поглиблений. Найперший підрівень початкової мистецької освіти – **елементарний** – розрахований на чотирирічний термін навчання. **Середній (базовий)** – це основний підрівень початкової мистецької освіти. **Поглиблений** підрівень передбачає підготовку до професійного навчання.

Спираючись на власний педагогічний досвід, що становить більш ніж двадцять років викладання, хочу ознайомити вас з **навчальною програмою «Музичний інструмент флейта»**, елементарний підрівень. Мета змісту програми полягає в розвитку творчого потенціалу учня; формуванні початкових навичок гри на флейті відповідно до технічної складності, належного ступеня емоційності та музикальності під час відтворення музичних творів із застосуванням необхідних засобів музичної виразності; опануванні навичок колективного музикування як одного з ефективних засобів формування музично-стильових уявлень; набутті навичок сценічної витримки та публічного виступу; виробленні мотивації до самостійного навчання шляхом залучення до пошуку, прослуховування, вивчення та виконання творів музичного мистецтва гри на флейті.



**Солонська
Оксана Вікторівна,**
викладач вищої категорії
Комунального закладу
«Маріупольська музична
школа № 2
Маріупольської міської
ради»
(Маріуполь, Україна)

Елементарний підрівень призначений для дітей віком від 6–7 до 9–10 років. Шестирічній дитині складно одразу взяти до рук флейту та почати навчатися на ній грати у зв'язку із фізіологічними та психофізичними особливостями, тому рекомендовано перші два роки елементарного підрівня початкової мистецької освіти навчання проводити на музичному інструменті блок-флейта [1, 1–15]. Задля оволодіння духовим інструментом учню раннього віку потрібен початковий інструмент – блок-флейта, що дозволяє опанувати базові навички гри. Після двох років навчання на блок-флейті, у віці 8–10 років, уже можна переходити на основний інструмент – флейту.

Історично сформувалося декілька *різновидів флейти*. Поздовжня флейта була відома в Єгипті ще п'ять тисяч років тому, і сьогодні вона залишається популярним духовим інструментом на території всього Близького Сходу. Поперечна флейта з 5–6-пальцевими отворами була відома в Китаї щонайменше три тисячі років тому, а в Індії і Японії – більше двох тисяч років тому. У Європі в період Середньовіччя були поширені переважно прості інструменти типу свистка (попередниці блок-флейти і флажолета), а також флейта поперечна, яка прийшла до Центральної Європи зі сходу через Балкани, де й досі залишається найпоширенішим народним інструментом.

До кінця XVII століття поперечну флейту вдосконалили французькі майстри, серед яких виділяється Жак Оттетер. Нову основу пристрою флейти вперше розробив Вільям Гордон – шотландець, офіцер швейцарської гвардії французького короля Карла X. Його напрацюваннями скористався Теобальд Бем. Постійні експерименти зумовили створення 1847 року флейти циліндричної будови. Приблизно в такому вигляді флейта існує і в наші часи [2, 6–32].

Сьогодні флейта є одним з поширених духових інструментів та популярна серед дітей. Організм дитини, яка тільки почала навчатися на елементарному підрівні, ще не сформований і слабкий, з неміцною м'язовою системою. Тому важливо особливо уважно ставитись до перших кроків дитини в опануванні флейти. Початкове навчання гри на флейті має створити тривкий музичний фундамент, на якому ґрунтується подальший професійний розвиток музиканта. М'язова дихальна система, язик, губи, пальці самі по собі ще не є виконавським апаратом. Таким вони стають у результаті формування виконавських навичок. Усе це має об'єднатися в один комплекс – руховий апарат, що є інструментом людської свідомості та її продовженням.

Формування знань і вмінь в учнів здійснюють послідовно, шляхом систематичних занять у класі та самостійної роботи вдома, повторень матеріалу.

Мета третього року навчання – ознайомлення з флейтою, розвиток і вдосконалення виконавського дихання, техніки роботи язика, постановка виконавського апарату, амбушюру після гри на блок-флейті, пристосування до нового інструмента та початок роботи з фонограмою.

Зміст навчальної програми поділено на модулі, які розташовані за навчальними чвертями. Спочатку дитина знайомиться з інструментом, з його будовою, історією та вчиться доглядати за ним. У цей період відбувається головне – постановка виконавського апарату.

Виконавський апарат – це система рухових органів людини, яка наділена виконавськими навичками та є функціональним органом музичної свідомості. Виконавський апарат складається з таких пунктів: музичне мислення, слухові та рухові відчуття, руховий апарат, виконавське дихання, робота губ, артикуляція язика, координація пальців.

Основна функція педагога – розкрити перед учнем світ музики та познайомити його з інструментом так, щоб дитина не відчувала незручність, скутість.

Наступний навчальний модуль пропонує ознайомитися зі штрихами *detache* та *legato*. **Штрих** – це слово німецького походження, у перекладі означає «риси», вживали спочатку виконавці на струнних смичкових інструментах. Від цього слова утворилося німецьке дієслово *vesti*. Термін штрих пов'язаний з веденням смичка в скрипалів. Різноманітні засоби ведення смичка й отримали назву штрихів. У духовому виконавстві термін *штрих* вживають у подвійному значенні: як виконавський прийом, тобто спосіб вилучення, ведення, закінчення і з'єднання звуків та як звуковий виразно-смысловий результат цього виконавського прийому, тобто послідовність певним чином видобутих звуків. Штрих *detache* (фр. – відокремлювати) виконують твердою атакою язика кожного звуку. Штрих *legato* (італ. – зв'язно) – це плавний перехід від одного звуку до іншого. На цьому етапі навчання важливо контролювати стан виконавського апарату та продовжити знайомити учня з новою аплікатурою нот, тобто розширювати діапазон.

Третій навчальний модуль передбачає ознайомлення з новими штрихами: *staccato* (італ. – уривчасто, окремо, коротко) і *подвійне staccato* (різке переривання струменя повітря). У цей період розпочинається робота з тюнером і метрономом. Тюнер – це пристрій або комп'ютерна програма, додаток у телефоні для налаштування музичних інструментів на потрібну висоту звуку шляхом порівняння датчиками звуку від інструмента з якимось еталонним. За допомогою тюнера дитина вчиться налаштовувати інструмент, розвиває і тренує свій музикальний слух. Метроном – це прилад для визначення темпу шляхом точного відліку тривалостей музичного метру. Під метрономом ми тренуємось грати ритмічно рівно. Для занять на уроці ми використовуємо додаток у смартфоні. Також ознайомлюємо з динамічними відтінками. Динаміка – одна зі сторін організації музики, тісно пов'язана із силою звучання. На заняттях ми вчимося грати тихо (італ. – *piano*) і голосно (італ. – *forte*).

В останній чверті в третьому класі учень продовжує вдосконалювати техніку виконання, грає музичні твори із застосуванням засобів музичної виразності. У кінці третього класу планують публічний виступ, до якого триває активна підготовка і де учень виконує напам'ять два різних за характером музичні твори.

За рік навчання на флейті дитина опановує діапазон флейти в півтори – дві октави, уміє грати гами в штрихах *detache*, *legato*, *staccato* та *подвійне staccato*; знайомиться із динамічними відтінками; грає вправи, етюди та різнохарактерні п'єси. Цього можливо досягти тільки за якісних домашніх занять.

Мета четвертого року навчання – вдосконалення техніки виконання, якості звуку, постановки виконавського дихання, роботи з фонограмою; збільшення репертуару; розширення ігрового діапазону; побудова музичної фрази при виконанні творів. Спираючись на свій досвід, можемо сказати, що робота над формуванням

якісного виконавського звуку та розвитком виконавської техніки буде безперервною. Після канікул дитина буде згадувати всі напрацювання за минулий рік навчання на флейті.

У першій навчальній чверті заплановано технічний залік, на якому учень буде виконувати гаму, етюд і демонструвати знання музичних термінів.

У другому навчальному модулі розпочинається робота учня з фонограмою. Коли дитина вперше виконує п'єсу під акомпанемент фортепіано, це супроводжується різноманітними емоціями та великим інтересом. Учень починає інакше ставитись до нового звучання музики в процесі спільного музикування: до ритмічної основи та засобів виразності. Те саме відбувається, коли учень починає використовувати фонограму. Але йому акомпанують уже не тільки фортепіано, а ціла музична група, ансамбль або оркестр. Гра під фонограму – це техніка виконання музичних творів, коли звук записують окремо (фонограма), а виконавець на сцені підлаштовується під ритм цієї фонограми. Фонограма «мінус один» – це акомпанемент, у якому частіше за все відсутня партія солюючого інструмента. Під такий запис виконавець має можливість грати відсутню партію. Велику популярність фонограми отримали в професійних музикантів.

Процес навчання під фонограму складається з декількох етапів:

- розбір партії з учителем;
- можливе виконання під акомпанемент фортепіано;
- гра в ансамблі з учителем, репертуар становить прості пісеньки, навіть на одній ноті;
- гра під фонограму соло, подальше ускладнення репертуару.

Гра під фонограму на уроках з фаху не є єдиною формою роботи з учнем. На практиці я переважно закінчую урок грою під «мінус» як закріплення матеріалу або як приємний бонус, тому що маленьким музикантам дуже подобається таке виконання.

Ще в цей навчальний період учень знайомиться з технікою гри прийому *vibrato* (італ. – коливання) – пульсація повітряного тиску, що відноситься до музичних стилістичних прикрас.

Наприкінці другої чверті планується виступ на концерті класу, відділу або школи, можливо, з використанням музичного твору під фонограму.

У період третього та четвертого навчальних модулів триває робота над виконавським диханням, покращенням якості звуку, техніки виконання. Також учень знайомиться з хроматичною гаммою та твором великої форми. Учень за цей час активно готується до підсумкового заходу, де він виконує твір великої форми та п'єсу напам'ять.

За четвертий рік навчання в музичній школі юний виконавець опановує мажорні та мінорні гами до двох ключових знаків, виконує арпеджіо з оберненням, терції, за змогою – секвенції; володіє аплікатурою на флейті від «до» першої октави до «соль» третьої; виконує вправи й етюди на різні види техніки; демонструє культуру звуковедення, контролює якість звуку; вміє працювати з тюнером і метрономом; самостійно виконує музичні твори з фонограмою; володіє технікою виконання *vibrato*; читає з листа музичний матеріал складності другого-третього років навчання; виконує хроматичну гаму в помірному темпі різними видами штрихів; виконує напам'ять твір великої форми та п'єсу.

До навчальної програми «Музичний інструмент флейта» я додала роботу з фонограмою. У добу сучасних технологій, коли майже в кожній людині попри вік, рід занять і професію є смартфон, планшет, ноутбук або інші мобільні прилади, за допомогою яких можна легко вмикати аудіозапис, запровадження в навчальному процесі роботи з фонограмою стає не таким складним явищем. Фонограму можливо записати на спеціальний USB-носіє, MP3-плеєр або інший мобільний пристрій. На уроках я використовую смартфон, шнур зі штекерами mini-jack (3,5 мм) та jack (6,35 мм) і шкільну колонку.

Для занять з учнями-початківцями хочу рекомендувати збірку творів для сопілки в супроводі фонограми з додатком клавіру «Сопілка. Перші кроки». Збірка укладена за методикою заслуженого працівника культури України, старшого викладача вищої категорії Павленка Юрія Михайловича. Основу нотного матеріалу становлять авторські обробки українських народних пісень Людмили Павленко, а твори зарубіжних авторів і твори композиторів-класиків викладено в перекладі для сопілки Ю. Павленка [3, 8–32].

Початкова музична освіта відіграє особливу роль у духовному та культурному розвитку молодого покоління.

Якісна гра на духових інструментах – це тривалий і трудомісткий процес. Не всі діти, які навчаються в музичній школі, можуть стати професійними музикантами. Деякі з них навчаються для загального розвитку, через уподобання інструмента, бажання батьків тощо. Із цього можна зробити висновок, що методики, які готують майбутніх професійних музикантів, підходять не для всіх.

Кожен учень потребує індивідуального ставлення, а тому вимоги до формування виконавських навичок повинні бути не тільки високими, а ще гнучкими, з можливістю корегування. Тому й треба розширити спектр можливостей, які дозволяють зацікавити учня в процесі музичної освіти. На уроках з фаху завжди присутні компетентний викладач і досвідчений концертмейстер, які контролюють навчальний процес і виправляють помилки. Самостійні заняття в учнів відбуваються безконтрольно.

Фонограми відповідного рівня допоможуть дитині в домашніх заняттях. Фонограма формує та розвиває такі важливі навички, як: ритмічне виконання, налаштування строю, точність у темпі, ритмі, штрихах, динаміці, пристосування власної гри до відповідності музичному стилю та жанру, виховання самостійності; знайомить з кращими зразками класичної, естрадної та народної музики.

Коли сучасний педагог підходить творчо до формування виконавських навичок в учнів, з огляду на свій особистий досвід, то спонукає юних музикантів до активної діяльності в навчанні. Необхідно залучати учнів в освітній процес, використовуючи сучасні ефективні технології.

Література

1. Дульдєр В., Баранова В., Лозбін І. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент блок-флейта» 1–2 року навчання елементарного підрівня початкової мистецької освіти. Київ, 2019. 15 с.
2. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Т. I. Москва : Музыка, 1973. 263 с.
3. Павленко Л., Павленко Ю. Сопілка. Перші кроки. Черкаси : Видавець Чабаненко В.А., 2019. 36 с.

Oksana Solonska
(Ukraine)

THE ROLE OF THE EDUCATIONAL PROGRAM «MUSICAL INSTRUMENT FLUTE» IN THE DISCLOSURE OF ARTISTIC AND CREATIVE POTENTIAL PERSONALITY

Annotation. The Art School is an institution of specialized out-of-school education that provides primary art education. The very first level of primary art education is elementary, which lasts for a period of four years. The content of the curriculum is divided into modules which are taught during educational quarters. Today, the flute is one of the most common wind instruments and is popular among children. Quality playing wind instruments requires a long and laborious process. Formation of art knowledge and skills in students is carried out step by step. Phonograms of the appropriate level will help the children in their homework.

Keywords: art school, elementary sublevel, flute, educational modules, work with phonogram.

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДИТИНИ НА ПРИКЛАДІ АНСАМБЛЮ ЕСТРАДНОГО ТАНЦЮ «АЛЕГРО» ПІДЛІТКОВОГО КЛУБУ «СУЧАСНИК» МІСТА БЕРДЯНСЬКА

УДК 792.8:37.015.31-053.4/.6

Анотація. Розглянуто питання розвитку творчих здібностей дітей дошкільного та молодшого шкільного віку засобами хореографічного мистецтва. У ході опрацювання робіт дослідників виявлено проблематику розвитку творчих здібностей дитини, впливу хореографічного навчання. Розкрито суть таких понять, як: творчий розвиток, хореографічне мистецтво, розвиток творчих здібностей. За допомогою експериментальної роботи в ансамблі естрадного танцю «Алегро» доведено ефективність ігрових методів і прийомів щодо розвитку творчих здібностей дитини на заняттях із хореографії. Зроблено висновки щодо ефективності впроваджених методів і прийомів роботи.

Ключові слова: творчість, розвиток, хореографія, творчий розвиток, танцювальна імпровізація, методи та прийоми, використання гри, хореографічне мистецтво.



Філімонова
Христина Олегівна,
керівник ансамблю
естрадного танцю
«Алегро»,
Підліткового клубу
«Сучасник»,
(Бердянськ, Україна)

Основа філософії в переконанні, що цілковита реалізація людини в майбутньому можлива лише після того, як у дитинстві їй дають свободу та можливість творчо розвиватися, підкріплюючи все це вихованням упевненості в собі. Дорослі повинні підтримувати спонтанність і творчість дітей, розвиваючи фізичну, духовну, культурну та соціальну їх сторони.

М. Монтесорі

Розвиток творчих здібностей дітей є дуже актуальною проблемою в сучасному вихованні та навчанні. Творча діяльність сприяє розвитку почуття особистості, інтенсивному формуванню психічних функцій дитини: пам'яті, мислення, сприйняття, уваги тощо. З розвитком творчих здібностей відбувається і вироблення культурно-естетичних якостей, завдяки яким формується ставлення дитини до навколишнього світу. *Актуальність* теми зумовлена тим, що хореографічне мистецтво є одним з найбільш ефективних засобів розвитку творчих здібностей дитини. Отже, основним завданням для керівника хореографічного колективу є не тільки фізичний розвиток дитини, але й духовний, естетичний, емоційний, уміння розпізнати в дитині творчу індивідуальність і сприяти її гармонійному розвитку.

Особливості розвитку творчих здібностей досліджувало багато відомих педагогів і психологів. Наукові й експериментальні дослідження Н. Ветлугіної, В. Шадрікова, Е. Абдуліна, І. Антипова, Л. Бондаренко, А. Верещагіна й ін. засвідчують, що навчання і творчість – взаємопов'язані процеси. Також тему розвитку дітей засобами хореографічного мистецтва розглянуто в працях М. Лещенко, О. Васильєва, В. Верховинця, О. Мартиненко, А. Шевчук; загальні проблеми розвитку творчих здібностей і виховання творчої особистості в хореографії розглядали С. Касатська, В. Онацький, А. Тараканова. Цікавий повчальний матеріал пропонують сучасні практики-балетмейстери О. Мартиненко, Ю. Тараненко, О. Калініна, Н. Довбиш та ін.: у своїй посібники вони включають авторські хореографічні номери, розробки творчих рухливих ігор, які допомагають педагогам у роботі з дітьми дошкільного та молодшого шкільного віку. У теоретичному дослідженні Н. Мочалової та Д. Мочалова творчість розглянуто як основу розвитку культури хореографії, представлено особливості розвитку творчих здібностей і уяви дітей у різні вікові періоди. Отже, проблема розвитку творчих здібностей дітей засобами хореографічного мистецтва залишається не до кінця вивченою [1].

Поняття, що розглядаємо ми, пов'язане з поняттями *творчість*, *творча діяльність*. Під творчою діяльністю ми розуміємо результат, який створює щось нове. Це може бути предметом зовнішнього світу або мислення, що зумовлює нові знання про світ, відчуття, що відображає нове ставлення до дійсності [2, 16].

Н. Ветлугіна зазначає: «Музичний розвиток розуміється як перехід від прояву простих, нижчих форм естетичних відношень і здібностей до складніших і вищих. Якщо з'являться нові якості в цих відношеннях і здібностях, то можна говорити про те, що музичний розвиток відбувся» [3, 22].

Хореографічне мистецтво є дієвим засобом музично-пластичного, художньо-естетичного, фізичного розвитку та морального виховання, воно, як джерело естетичних вражень дитини, формує його художнє «Я». Синкретичність танцювального мистецтва передбачає розвиток відчуття ритму, уміння чути й розуміти музику, скеровувати під неї свої рухи, одночасно розвивати і тренувати м'язову силу корпусу ніг, пластику рук, грацію, виразність. Заняття танцем не лише формують правильну поставу, але й виховують основи етикету, грамотної манери поведінки в суспільстві, формують уявлення про акторську майстерність. Вирішуючи ті самі завдання естетичного та духовного розвитку, що й музичне

мистецтво, танок ще дає можливість для творчого розвитку [4, 42]. Це необхідний розвиток творчості, оскільки справжній актор лише той, хто працює творчо та з душею. Отже, процес навчання хореографії безпосередньо сприяє розвитку творчих здібностей дітей. Але все-таки він є і складним процесом, що будує навчання в декілька етапів.

На першому етапі діти засвоюють ази ритміки, азбуку класичного танцю, нескладні елементи історико-побутового та бального танців, а також народно-сценічного танцю. До другого етапу ми відносимо вдосконалення набутих знань, умінь і навичок, вивчення класичного екзерсису, опанування та виконання народних танців, знайомство із сучасними танцювальними напрямками та продовжуємо розвиток акторської майстерності. Третій етап – удосконалення знань в обраному жанрі та засвоєння репертуару.

Усі педагоги-хореографи стверджують, що перший етап навчання хореографії повинен відбуватися в дошкільному віці. Обґрунтовують це тим, що, по-перше, діти готові вже фізично до занять танцями, а по-друге, цей вік характеризується основами розвитку психічних процесів і, по-третє, дошкільний вік – це період, у якому починає розвиватися творча уява. Остання причина є найважливішою умовою для опанування основ акторської майстерності, яка, своєю чергою, є складовою першого етапу навчання хореографії. Тобто в основі навчання дітей дошкільного та молодшого шкільного віку повинна бути гра як необхідний компонент заняття, бо гра є провідною діяльністю дитини. Оскільки для учнів різного віку характерна швидка зміна діяльності, то щоб зацікавити дитину й урізноманітнити заняття, доцільно використовувати різні форми викладу матеріалу, залучення дітей до виконання творчих завдань, метою яких є допомогти дітям увійти в уявну ситуацію.

Найбільше сприяють розвитку творчих здібностей *сюжетно-рольові ігри*. Діти мають змогу не тільки задовольнити потребу під час руху, але й фантазувати, творчо мислити, проявляти активність і самостійність, приміряти той чи інший образ, використовуючи вже набуті знання, уміння та навички. Польський психолог Ян Вершиловський підкреслював велике виховне значення танцювально-творчої активності, стверджуючи, що музика й танець найбільше стимулюють до творчої діяльності, зокрема, формують пізнавальні й емоційно-мотиваційні функції, розвивають творче мислення і комунікативність, а також позитивні якості характеру. Отже, ідея педагогічного стимулювання, як стратегія навчально-виховного процесу, полягає в оптимізації і самореалізації дітей дошкільного віку шляхом прояву творчості в ігровій діяльності. Гра як метод хореографічного-естетичного виховання має особливе значення для дошкільнят. Психологи [5, 47] визначають гру як генетичну основу художньої творчості, під час якої природно виникають ситуації, що пробуджують творчу активність. Тож і сучасна програма хореографічного мистецтва [6, 33] націлює на широке застосування танцювально-ритмічних ігор, різноманітних музичних вправ, танцювальних рухів тощо. О. Запорожець вказував, що дитяча гра – соціальна практика дитини, це її реальне життя в колективі, у якому формуються суспільні якості і моральна свідомість дитячої особистості [7, 58].

Особливу привабливість ігровим танцям надають пісні, зібрані в народі або створені видатними діячами України. Окрім народного пісенного доробку, у дошкільному вихованні варто застосовувати твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, П. Демуцького, фольклорні записи К. Квітки, С. Титаренка, А. Коношенка, С. Дрімцова. Ігрові танці з використанням пісень, написаних на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Вороного, П. Тичини й інших українських поетів, встановлює вже в дошкільному віці майбутні міжпредметні зв'язки хореографії з літературою. В. Верховинець розробив алгоритм підготовки й проведення танцювально-співочих ігор. Етап підготовки передбачає створення кола чи рядочка, розучування пісні, призначення дійових осіб, ознайомлення з грою, вивчення танцювальних рухів. Оптимальною формою для проведення ігор є коло, з якого легко утворити півколо, рядочок, маленькі кола. Коло – це не звичайна форма розташування дітей, а символ гармонійності й завершеності, воно єднає і приваблює дітей чимось світлим, чистим, що тішить душу дитячу, ніби погожа картина небосхилу, зірок, місяця, сонця [8, 16].

Гра – це спонтанна, природжена, повна радості своєрідна діяльність дитини, яка відбувається не заради якої-небудь зовнішньої мети, а для власного задоволення і дії. В ігровій ситуації дитина здійснює свої бажання, потреби, нейтралізує емоційні конфлікти, виявляє своє ставлення до навколишнього світу. За допомогою гри дитина має змогу в повному обсязі пізнати світ, у якому живе. Щоб правильно активувати уяву дитини, заняття повинно бути наповнене образами. На хореографічних заняттях ігри створюють атмосферу радості, задоволення, жвавості. За допомогою гри діти засвоюють та удосконалюють необхідні навички. У будь-якій грі є правила, тому діти, дотримуючись їх, привчаються до дисципліни, взаєморозуміння, взаємоповаги, відповідальності. Танцювальні ігри сприяють не тільки фізичному розвитку, а й почуттю ритму, умінню чути, розуміти та любити музику, розвитку акторської майстерності [9].

У ході експерименту я використовую такі ігрові методи і прийоми як сюжетно-рольові ігри, танцювальна імпровізація. Вибір гри залежить від цілей і завдань, які ставить перед собою хореограф. Є різні види танцювальних ігор, а саме:

- *ігри-перетворення*, де діти розвивають свої творчі здібності за допомогою танцювальної імпровізації, у цих іграх педагог пропонує дітям самостійно придумати рухи на заданий образ або тему. Доцільно використовувати розповідь, бесіду або якусь казку тощо, щоб дитина могла більше зрозуміти заданий образ і завдання, яке вона має виконати;

- *ігри на розвиток уваги*: педагог має зосередити увагу дітей на уроці загалом;

- *ігри на розвиток акторської майстерності*: дуже важливо, щоб діти не тільки досконало володіли технікою, орієнтувалися в просторі, але й могли донести образ до глядача;

- *ігри на розвиток рухових здібностей*: мета цих ігор – навчити координувати свої рухи, рухатися відповідно до темпу та ритму музичного супроводу,

починати та закінчувати рухи відповідно до початку та закінчення музичного супроводу, проявляти ініціативу та фантазію.

Також за допомогою імпровізації педагог використовує ігри на тему природи, прояву емоційних станів, вправи на виразність пози, жесту та міміки. З метою виховання почуття патріотизму, інтересу до культурних надбань і фольклору своєї батьківщини педагог використовує народні ігри.

Для вихованців *«Алегро»* дошкільного віку були використані танцювальні ігри – на розвиток орієнтації в просторі, координації рухів, розвиток музикальності та почуття ритму, артистизму, уваги та пам'яті, моторики. Також за допомогою танцювальної імпровізації діти виконують імітаційні рухи, вправи на розвиток жестів, пози та міміки. Прикладом є *ігри*:

– **на розвиток орієнтації в просторі:** «Лабіринт-головоломка», «Веселий автобус», «Ми підемо всі праворуч», «Качка, качка, гуска» – спрямовані на опанування музично-просторових композицій. Діти входять до лабіринту з високими стінами, де виконують різні види побутових кроків (простий танцювальний крок, крок на півпальцях, крок на п'ятках, марш, дрібний крок, високий крок, приставний крок, легкий біг, стрибки, па польки, па голупу, підскоки), змінюючи види кроків і бігу, діти крокують лабіринтом, вчать утворювати різні «малюнки» танцю та орієнтуватись у просторі тощо;

– **на розвиток музикальності та почуття ритму:** «Ластівки, горобці і півні», «Тік -Так», «Танцюй, як я», «Дискотека», «Веселі долоньки»;

– **на розвиток уваги та пам'яті:** «Куховарики», «Повторюємо рухи», «Що робити – покажи»;

– **на розвиток акторської майстерності та уяви:** «На лісовій галявині», «На що схожий настрій?», «Жива скульптура», «Магазин іграшок»;

– **на розвиток моторики:** «Лічилочка», «Пиріжки», «Ліва і права»;

– **на розвиток відчуття пози, жесту, міміки:** «Море хвилюється раз», «Музей скульптур», «Запам'ятай свою позу», «Лисичка підслуховує», «Капітан», «Різний настрій», «Острів плаксіїв», «Сердитий дідусь», «Кривляка», «Теплий дощик», «Ласощі», а також етюди на прояв різних емоційних станів;

– **на національному матеріалі та фольклорі:** «Печу, печу хлібчик», «Перепілонька», «Лісоруби», «Не сваріться, помиріться», «А ми просо сіяли-сіяли», «Ой, летіла зозуленька», «Косарі», «Шевчик», «Гуси», «Грибок», «Нахмурю я брови», «Баба та дід», «Нероба» й ін.

Із дітьми молодшого шкільного віку хореограф використовує також ці ігри, але вже включає більше завдань та ігор на імпровізацію.

Імпровізація (від лат. *improvises* – раптовість; англ. *Improvisation* – імпровізація) – вид і танцювальна система сучасної хореографії американського походження [3; 72].

На сьогодні імпровізація в сучасній хореографії є творчим актом митця в момент виконання, без попередньої підготовки, танцювальна фантазія на тему. Це головний чинник для всієї сучасної хореографії (модерн, джаз, перформанс, хіп-хоп, контемпорарі, постмодернізм, постомодерн, джаз, степ) [10, 72]. Запровадження імпровізації в хореографічні заняття дозволяє підвищити рівень

виконання та розуміння дитиною сучасних напрямів хореографії, що також сприяє творчому розвитку дитини. Але завдання на імпровізацію повинні бути доступні дитині за тематикою, віковими особливостями, фізичними й індивідуальними можливостями. Імпровізація дає дитині змогу проявити свої знання та вміння, фантазувати, пізнавати можливості свого тіла, фантазувати й творчо розкриватись.

На хореографічних заняттях із дітьми молодшого шкільного віку я використовую ігри з «Навчально-методичного посібника для вчителів хореографії» А. Тараканової: «Передача хустинки», «Пташки в клітці», «Після дощу», вправи імпровізаційного характеру на виразність пози, жесту та міміки, імітаційні рухи на передачу образу, емоційного стану, явищ природи тощо [10].

Отже, використання танцювальних ігор і танцювальної імпровізації в хореографічній роботі з дітьми дало свої позитивні результати. Учні стали більш розкутими, вільними, почали більше розуміти можливості свого тіла, самі стали шукати нові хореографічні рішення. Вихованці «Алегро» більш успішно засвоїли поданий навчальний матеріал, завдяки легкій, невимушеній, радісній атмосфері, де вони були найголовнішими учасниками творчого процесу й мали змогу проявити свою індивідуальність, креативність, творчу уяву. У процесі використання сюжетно-рольових ігор і танцювальної імпровізації підвищувалися самостійність та емоційна чутливість, відбувався пошук нових форм через перенесення набутого художнього досвіду у своє повсякденне життя.

Хореографічне навчання як засіб виховання та розвитку творчої особистості має дуже велике значення. На уроках хореографії педагог не тільки розвиває фізичні дані, почуття ритму, музичність, артистизм, але й виховує морально-вольові якості дитини, виховує естетичний смак, вміння бачити прекрасне в мистецтві. Тобто основним з головних завдань педагога-хореографа є розвиток всебічно розвиненої особистості. Викладач повинен стимулювати дітей, мотивувати їх, направляти та допомагати, підтримувати їх ініціативу, бо коли дитина бачить результат своєї праці, це приносить їй велике задоволення. З результатів педагогічного експерименту, який був проведений в ансамблі естрадного танцю «Алегро», простежуємо, що використання різноманітних танцювальних ігор і танцювальної імпровізації з дітьми дошкільного та молодшого шкільного віку посилює вплив міжпредметних зв'язків (музики, літератури, живопису, театралізованого дійства, етнографії) із хореографічним мистецтвом.

Отже, коли керівникові максимально вдається розкрити індивідуальні властивості, творчі здібності та талант вихованців, він сприяє не тільки зростанню окремого учасника, але й усього колективу. Формування творчої особистості засобами хореографічного мистецтва – одна з найцікавіших проблем, яка привертає увагу багатьох хореографів. І значну роль у цьому відіграють сюжетні й ігрові танці.

Розвиток творчих здібностей дитини дошкільного та молодшого шкільного віку засобами хореографії має здійснюватися з використанням різноманітних танцювальних ігор, імпровізацій, інноваційних методів і прийомів навчання, які спрямовані на творчу активність дитини.

Література

1. Березкіна Л. В. Розвиток творчих здібностей дітей художніми засобами сучасної хореографії. *Молодий вчений*. 2013. № 8. С. 373–378.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Кив : Музична Україна, 1990. 150 с.
3. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. Москва : Аспект Пресс, 2013. 415 с.
4. Запорожець А. В. Вибрані психологічні праці : у 2-х т. / за ред. В. В. Давидова, В. П. Зінченка. Педагогіка, 1986. С. 22.
5. Запорожець А. В. Вибрані психологічні праці : у 2-х т. / за ред. В. В. Давидова, В. П. Зінченка. Педагогіка, 1986. С. 25.
6. Колногузенко Б. М. Мистецтво балетмейстера : навчально-методичні матеріали. Харків : ХДАК, 2007. 86 с.
7. Марушка М. Мистецтвознавство. Гра як один з прийомів розвитку творчих здібностей на уроках хореографії. URL: <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2017/12/006-14.pdf> (дата звернення: 17.02.2021).
8. Мочалова Н. В., Мочалов Д. В. Творчість як основа розвитку культури хореографії. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-kak-osnova-razvitiya-kultury-horeografii/viewer> (дата звернення: 17.02.2021).
9. Баскаков В. Свободное тело : хрестоматія по тілесно-орієнтованій психотерапії та психотехніці / Інститут загальногуманітарних досліджень. 2004. Вип. 3. URL: <https://readli.net/svobodnoe-telo-hrestomatiya-po-telesno-orientirovannoy-psihoterapii-i-psihotehnike/>
10. Тараканова А. Танцюйте з нами : навч.-метод. посіб. для вчителів хореографії (1–4 кл.) і керівників хореографічних гуртків (початковий рівень) загальноосвітніх і позашкільних навчальних закладів. Вінниця : Нова Книга, 2010. 160 с.: нот., іл.

Khrystyna Filimonova
(Ukraine)

ROSVITOK OF CREATORS DITINI ON THE APPLICATION OF THE ENSEMBLE OF THE EAST DANCE "ALEGRO" PIDLITKOVO CLUB "SUCHASNIK" MISTA BERDYANSKA

Anotation. The issue of development of creative abilities of children of preschool and primary school age by means of choreographic art is considered. In the course of elaboration of the researchers' works the problems of the child's creative abilities development, the influence of choreographic learning were revealed. The essence of such concepts as: «creative development», «choreographic art», «development of creative abilities» is revealed. With the help of experimental work in the variety dance ensemble «Allegro», the effectiveness of game methods and techniques for the development of creative abilities of the child in choreography classes is proved. Conclusions are made on the effectiveness of the implemented methods and techniques.

Keywords: creativity, development, choreography, creative development, dance improvisation, methods and techniques, use of game, choreographic art.

Модератори конференції

*Шалана Світлана Віталіївна
Корисько Наталія Михайлівна
Тараканова Аліса Павлівна
Науменко Оксана Анатоліївна
Бевзенко Валерія Валеріївна*

МАТЕРІАЛИ

Міжнародної науково-практичної конференції

**РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ
ЗАСОБАМИ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА**

16–17 квітня 2021 р.

Підп. до друку 07.06.2021 р. Формат 60x84 1/16.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,5. **Зам.** **Наклад**

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011