

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені П. ТИЧИНИ  
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені А. С. МАКАРЕНКА  
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені К. Д. УШИНСЬКОГО»

# СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Матеріали  
II Всеукраїнської науково-практичної конференції  
з міжнародною участю



(м. Умань, 16-17 травня 2015 року)

Умань – 2015

УДК 793.3(07)(063)

ББК 85.32я431

С 91

**Редакційна колегія:**

**Дудник О. В.** – кандидат історичних наук, доцент, директор Інституту розвитку дитини, декан мистецько-педагогічного факультету Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, головний редактор;

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

**Рецензенти:**

**Колногузенко Б. М.** – народний артист України, професор, академік, декан хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури;

**Ніколаї Г. Ю.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

*Розглянуто та рекомендовано до друку вченою радою  
мистецько-педагогічного факультету*

*Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини  
(протокол № 13 від 5 травня 2015 року).*

С 91

**Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти:** матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Умань, 16-17 травня 2015 р.) / ред. кол. : О. В. Дудник, Л. М. Андрощук. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. – 126 с.

До збірника увійшли матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти».

Науковий збірник призначений для всіх, хто цікавиться проблемами розвитку та вдосконалення хореографічної освіти.

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за достовірність наведених фактів, цитат власних імен та інших відомостей.

УДК 793.3(07)(063)

ББК 85.32я431

© Колектив авторів  
© УДПУ імені Павла Тичини,  
кафедра хореографії та художньої культури, 2015

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

## **НАУКОВА РОБОТА КАФЕДРИ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УМАНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ**

Науково-дослідна робота викладачів кафедри сприяє ґрунтовному та інноваційному вирішенню проблем сучасного підготовки майбутнього вчителя хореографії. Наукова тема кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини «Розвиток творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії засобами танцювального мистецтва», згідно якої здійснюється ряд наукових досліджень.

Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії та художньої культури *Андрощук Людмила Михайлівна* досліджує проблему формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії. З даної проблеми захищено дисертаційне дослідження зі спеціальності 13.00.04 – Теорія та методика професійної освіти в 2009 році.

*Бикова Ольга Вікторівна* – викладач кафедри хореографії та художньої культури, аспірант 2 року навчання аспірантури УДПУ імені Павла Тичини. Тема наукового дослідження «Педагогічні умови розвитку індивідуальних творчих здібностей майбутніх учителів хореографії в процесі фахової підготовки». Спеціальність 13.00.04 – Теорія та методика професійної освіти.

*Криворотенко Анастасія Юріївна* – викладач кафедри хореографії та художньої культури, досліджує проблему розвитку творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії засобами танцювального мистецтва.

*Грошовик Ірина Сергіївна* – викладач кафедри хореографії та художньої культури, досліджує основи педагогічної майстерності майбутніх учителів хореографії.

*Куценко Сергій Володимирович* – викладач кафедри хореографії та

художньої культури, аспірант 3 року навчання аспірантури УДПУ імені Павла Тичини. Тема дисертаційного дослідження «Розвиток творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю». Спеціальність 13.00.07 – Теорія та методика виховання.

Про науковий потенціал кафедри хореографії та художньої культури свідчать чисельні семінари і конференції. Тільки за 2013-2014 рік на базі кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини було проведено Всеукраїнський науково-методичний семінар «Тенденції розвитку світового хореографічного мистецтва» (14-15 червня 2013 року), Міжнародний науково-практичний семінар «Техніка Жак-Далькроза як засіб творчого самовираження особистості майбутнього вчителя мистецьких дисциплін», Всеукраїнський науково-методичний семінар «Збереження та розвиток українського народного танцю» (2-3 квітня 2014 року), Всеукраїнську науково-практичну конференцію з міжнародною участю «Стратегії розвитку хореографічного мистецтва» (23-24 травня 2014 року) та науково-практичний семінар в рамках конференції.

Сьогодні, разом з кафедрою мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, кафедрою музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», кафедра хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини розробили інноваційний науково-дослідний проект «Теоретичні та методичні засади розвитку хореографічно-педагогічної освіти в Україні».

Дослідження підтеми проекту «Теоретичні та методичні засади формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії» спрямоване на обґрунтування теоретичних та методичних засад формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії, що досліджуються з метою забезпечення якісної підготовки творчого педагога-хореографа. Проектом передбачено вивчення стану досліджуваної проблеми в педагогічній теорії і практиці; обґрунтування моделі формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії в процесі професійної підготовки; розробка комплексу творчих завдань для дисциплін хореографічного циклу; підготовка навчальних посібників,

підручників з дисциплін хореографічного циклу; впровадження в науковий обіг та навчально-виховний процес результатів дослідження у вигляді наукових статей, монографій, навчальних програм, методичних розробок та рекомендацій.

Отже, науково-дослідна робота кафедри хореографії та художньої культури поєднує теоретичні дослідження проблеми формування творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії з практичним втіленням їх результатів в процес підготовки сучасних педагогів-хореографів.

*Бабкіна І. П., студентка III курсу  
мистецько-педагогічного факультету  
напряму підготовки «Хореографія»  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини  
Науковий керівник – Бикова О. В.*

## **ВПЛИВ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ НА РОЗВИТОК ІНДИВІДУАЛЬНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ**

Метою нашої статті є дослідження впливу керівника дитячого хореографічного колективу на розвиток індивідуально-творчих здібностей дітей.

Хореографічне мистецтво має велике значення в розвитку молоді людини. Засобами танцювального мистецтва прищеплюється любов до прекрасного. Саме така мета ставиться перед керівниками хореографічних гуртків в школах, оскільки естетичне виховання повинно починатися у ранньому віці [2].

Хореографічне виховання дитини не можна уявити без піклування про її фізичний розвиток. Діти, які систематично займаються хореографією, набувають гарної, стрункої постави, легко і граціозно рухаються. При цьому зникають такі фізичні вади, як сутулість, ходьба з піднятими плечима, похилена голова, розмашиста хода і ін.

Хореографія, як вид мистецтва, має свою специфіку, яка в свою чергу, визначає особливості професії педагога-хореографа. Крім

досконалого знання свого предмета, педагог-хореограф повинен знати педагогіку, вивчити анатомію людини, музику, стати в якійсь мірі психологом, який аналізує душевний стан своїх підопічних. Від загальної культури і знань вчителя залежить дуже багато: світогляд, моральні та естетичні принципи його учнів; все хороше , як і все погане , що є у вчителя, переходить до них [1].

Керівник колективу – це вольова, витримана і вимоглива людина. Вона повинна мати проникливе око, бути здібною, помічати всі недоліки і помилки своїх учнів на уроках і репетиціях. В педагогіці немає «несуттєвих» дрібниць: із багатьох, інколи майже непомітних частинок складається характер, образ думок, весь зовнішній вигляд майбутнього фахівця в галузі хореографічного мистецтва.

Керівник у сучасному хореографічному колективі – це педагог-організатор, хореограф-репетитор, балетмейстер, автор хореографічних композицій, режисер-балетмейстер, що розробляє драматургію танцю, режисер по світлу, а також – художник костюмів та сцени в одній особі.

Керівник дитячого хореографічного колективу зобов'язаний звертати увагу на виховання у танцюристів впевненості в собі та вживати заходи по запобіганню стресових ситуацій під час репетицій.

Слід зауважити, що успіх дітей у хореографічному колективі залежить від керівника, який володіє професійними знаннями та вміло застосовує їх у навчально-тренувальній роботі. Керівнику дитячого хореографічного колективу важливо знати особливості методики роботи з дітьми різного віку, розбиратися в причинах найбільш поширених помилок, що зустрічаються в практиці [3].

Підсумовуючи вище сказане, можемо зробити висновок, що кожен прожитий день, кожне заняття, репетиція або концерт змінюють інтереси і можливості дітей. Не можна скидати з рахунків навіть самі незначні характерні риси, які проявляються під час занять з хореографії. Активність дітей на заняттях в хореографічному колективі залежить від творчої ініціативи керівника дитячого хореографічного колективу який, прагне вести своїх учнів до вдосконалення виконавської майстерності та здоровому духовному розвитку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воронцова Е. Обдарованість: діагностика та система роботи зі здібними дітьми: погляди на визначення здібностей та обдарованості. Способи діагностики обдарованості, практичні методи / Воронцова Е. – 2006. – № 25-28. – С. 5-25.
2. Годовський В. М. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом: Методичні рекомендації, лекції, навчальна програма / Годовський В. М., Арабська В. І. – Рівне : РДГУ, 2000. – 76 с.
3. Голдрич О. С. Методика роботи з хореографічним колективом: Посібник для студентів-хореографів мистецьких навчальних закладів України I-II рівня акредитації / Голдрич О. С. – Львів : «Сполом», 2007. – 72 с.

**Батюк З. С.**, кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії  
Південноукраїнського національного  
педагогічного університету імені К. Д. Ушинського;

**Батюк Н. О.**, кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії  
Південноукраїнського національного  
педагогічного університету імені К. Д. Ушинського

### **ЗБАГАЧЕННЯ ЕМОЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК МАЙБУТНЬОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Сьогодні оголило усі проблеми нашого непростого суспільства у всіх його напрямках. Духовний аспект є особливим проявом нашого життя, який віддзеркалює найтонші відтінки психіки сучасної людини. І, безумовно, весь цей конгломерат знаходить своє відображення у мистецтві і у педагогіці мистецтва. Навколишній світ є найважливішим образним джерелом для художньої культури, де відбувається художнє освоєння та пізнання дійсності. Саме мистецтво відображає зміни філософсько-естетичної парадигми духовного розвитку, актуалізує

трансцендентні параметри культурного мислення, проявляє нові форми національного та індивідуального духовно-творчого буття.

Свої закони осягнення світу, засновані на конкретній відповідності життєвого і художнього матеріалу, створює та впроваджує хореографічне мистецтво і культура. Виразальні засоби танцювальних форм пройшли тривалий еволюційний шлях. Видозмінюючись і збагачуючись, вони згодом утворили систему, яка визначає відповідні знання, виразальні засоби, аудіовізуальну і ритмопластичну основу, формально-технічні принципи, естетику, специфічні риси і можливості хореографічної культури.

Сьогодні, різноманітні дитячі хореографічні гуртки користуються великою популярністю. Це пов'язано з гіподинамічністю школярів, яку плекає пасивно-кабінетна система нашої школи. Відомо, що діти з гіподинамічним синдромом, зазвичай, з острахом ставляться до всього нового – це стосується і знайомств, і розваг, і навіть смакових пристрастей. У школі таким дітям доводиться непросто: однокласники, помітивши їхню «загальмованість», дражнять, вчителі лають за безініціативність, а сама дитина глибоко переживає свою незграбність і повільність. У таких випадках хореографія є прекрасним лікувально-виховним засобом.

На виховну та розвиваючу цінність хореографічної культури, (її естетики, характерних особливостей, динаміки, художньо-образних і виразальних засобів, гімнастичного тренінгу й техніки) звертали увагу ще давньогрецькі філософи доби античності – Платон, Лукіан.

Танець, є високим естетичним мистецтвом і впливає на дитину комплексно, через музичні образи і їх пластичне втілення. Саме тут слід звернути увагу на підготовку відповідних фахівців-хореографів, які володіють не тільки методикою розучування танців, а й технологією активізації сприймання художнього образу твору.

У кожному з видів мистецтва спеціалісту важливо володіти технікою втілення художнього образу. Тому, в навчальному процесі, пов'язаному з будь-яким мистецтвом (хореографічним у тому числі), – часто «львина» доля часу відводиться на формування технічних вмінь та навичок. Вони, безумовно, є необхідними засобами втілення художнього образу, однак, коли це завдання витісняє осягнення дитиною того чи іншого художнього образу, його естетично-чуттєвої складової, – виховний процес



примітивізується і не виконує тих завдань, заради яких дитина займається хореографією. Нерідко така ситуація свідчить про те, що педагог-хореограф не вміє активізувати естетичне сприймання дітей, розбудити у них відповідну почуття, не володіє такою методикою.

Слід зауважити, що методика формування відповідних умінь та навиків у хореографії опрацьована досить широко, рекомендуються певні системи технічних тренінгів, вправ. Складніше виглядає ситуація щодо оволодіння студентами – хореографами вміння активізувати художньо-образну уяву дітей, спонукати їх до пошуку відповідних пластичних рухів, тобто, підпорядкувати роботу над технічними засобами відтворенню художнього образу.

У теорії музичного виховання О. А. Апраксіною [1] сформульовано два дуже важливі принципи: єдність емоціонального і раціонального, та єдність художнього і технічного. Тут доцільно зазначити, що мистецтво взагалі, а хореографічне мистецтво особливо – є засобом емоційного пізнання світу.

Більшість студентів відчують серйозні труднощі щодо вміння висловлюватися вербально, у школі все менше і менше навчають дітей культурі вербального спілкування, його витісняють мовчазні письмові роботи. Тим більше, школярі (сьогоднішні студенти) не навчені висловлюватися художньо-образною мовою з епітетами та метафорами. Звичайно, ніяке вербальне красномовство не замінить мови самого хореографічного мистецтва, але педагог-хореограф повинен вміти за допомогою словесних образів викликати у своїх вихованців відповідні естетичні переживання, які будуть у подальшому довершені художнім хореографічним образом. Це є складним педагогічним завданням, пов'язаним з певним практичним досвідом студента-хореографа.

Зазначимо, що саме поняття «досвід» трактується як відображення в свідомості законів об'єктивного світу і суспільної практики, одержане в результаті активного практичного пізнання. Сукупність практично засвоєних знань, навиків, знання життя, засноване на пережитому, випробуваному. Досвід – це перш за все сукупність всього того, що відбувається з людиною в її житті (реальність) і що вона усвідомлює; людина може мати досвід про саму себе, про свої здібності, про свої чесноти і вади, людина також може мати досвід і про думки, ідеї, знання (внутрішній досвід). Всяке розширення нашого пізнання не може спиратися ні на що інше, окрім як на розширення досвіду. Проте сам

досвід є результатом діяльності духу, залучаючи відомі «форми розуму», які тільки і роблять можливим дослід. Лише завдяки досвіду або можливому досвіду поняття одержують свою реальність [2].

Досліджуючи процес формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії Сердюк Т. І. [6] конкретизувала можливості впливу хореографічних дисциплін, який, на її думку полягає у розширенні та фундаменталізації мистецтвознавчого тезаурусу студентів, актуалізації системи їх художніх цінностей та розвитку в них високого рівня хореографічної майстерності.

Структурний аналіз художньо-естетичного досвіду майбутнього вчителя хореографії дозволив автору виокремити основні його компоненти (когнітивний, аксіологічний, праксеологічний). При досить повному структурному аналізі компонентної структури художньо-естетичного досвіду майбутнього вчителя хореографії, автор даного дослідження [4] не виокремлює вербальний компонент як професійно-необхідний. До речі, недооцінка вербального досвіду у педагогічній професії існує не тільки у підготовці вчителя-хореографа, це істотний недолік підготовки спеціаліста-педагога будь-якої спеціальності.

Отже, емоційно-естетичний досвід студентів-хореографів, крім традиційних вимог, закладених у стандартних навчальних планах, повинен включати набуття відповідних вербальних умінь, пов'язаних з емоційно-образною характеристикою художніх образів.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Апраксина О. А. Методика музикального виховання в школі. Учеб.пособие. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Гриценко І. В. Формування естетичного досвіду молодших школярів у процесі художнього діалогу: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07 / Гриценко Ірина Валентинівна. – Херсон, 2002. – 247 с.
3. Коваль П. М. Педагогічні засади розвитку особистісних якостей молодших школярів засобами ритміки і хореографії : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Коваль П. М. – Ів.-Франківськ, 1998. – 182 с.
4. Сердюк Т. І. Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Т. І. Сердюк. – Київ : Б. в., 2009. – 22 с.

*Бикова О. В., викладач кафедри  
хореографії та художньої культури  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини*

## **РОЛЬ ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФЕСТИВАЛЮ У РОЗВИТКУ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ- ХОРЕОГРАФІВ**

На даному етапі соціально-економічного розвитку нашої країни проведення дитячих хореографічних фестивалів має величезне значення, оскільки немає важливішого завдання, ніж турбота про дітей і підлітків, їх духовний розвиток та створення максимально сприятливих умов для цього. Адже заняття танцями впливає не лише розвиток творчих здібностей та інтересів, професійне самовизначення, але й на формування етичних та патріотичних якостей підростаючого покоління. Якісно організований та проведений дитячий хореографічний фестиваль сприятиме збереженню та розвитку національних культурних традицій нашої держави.

Будучи однією з найбільш масштабних форм творчої діяльності, хореографічний фестиваль здатний залучити до процесу спілкування велику кількість учасників і глядачів з метою ствердження в сучасному суспільстві ідеалів краси, добра, творчості.

На сьогодні дитячий хореографічний фестиваль може допомогти осмисленню і включенню в єдиний культурний процес нових форм, жанрів й видів сучасного хореографічного мистецтва. Окрім того, він здатний послужити талановитій, творчій молоді платформою для подальших звершень і відкриттів.

II Всеукраїнський хореографічний фестиваль «Квітнева феєрія – 2015» викликав широкий суспільний резонанс й позитивні відгуки учасників мистецького заходу, які з'їхались до Уманського державного педагогічного університету на фестиваль хореографічного мистецтва з різних куточків України.

Гнучкість структури фестивалю дозволили кращим хореографічним колективам нашої країни взяти в ньому участь. В цьому році учасниками фестивалю були танцювальні колективи з Одеської, Київської,

Вінницької, Кіровоградської, Хмельницької, Львівської, Черкаської, Сумської областей.

Важливим моментом II Всеукраїнського хореографічного фестивалю «Квітнева феєрія – 2015» стало поєднання чіткості і гнучкості в організації фестивального життя: строго регламентований час конкурсної програми й харчування з однієї сторони, та екскурсія, участь колективів у загальному флеш-мобі, нагородження – з іншої.

При підготовці фестивалю члени оргкомітету запропонували студентам кафедри хореографії та художньої культури, майбутнім педагогам-хореографам, залучитись до творчої співпраці. Так, на світ з'явилась «балерина – Квіточка» ручної роботи – символ II Всеукраїнського хореографічного фестивалю «Квітнева феєрія – 2015».

Розроблена і виготовлена місцевою майстринею Оленою Кривенко, «балерина – Квіточка» отримала своє художнє оформлення, в якості нагороди, саме в руках студентів та викладачів даної кафедри. Це виявилось ефективним навчально-виховним методом, завдяки якому, студенти-хореографи мали змогу не лише спілкуватись із викладачами в дружній, невимушеній атмосфері, а й випробували себе в ролі дизайнерів.

Наступним етапом організації фестивалю «Квітнева феєрія – 2015» стала підготовка до флеш-мобу, рухи до якого створили студенти 33 та 34 групи кафедри хореографії та художньої культури.

Взагалі, під час організації та проведенні II Всеукраїнського хореографічного фестивалю «Квітнева феєрія – 2015», студенти напряму підготовки «Хореографія» відкривали в собі все нові й нові таланти, вміло проводячи гостям та учасникам фестивалю екскурсії містом, слідкуючи за конкурсною програмою «своїх» колективів, працюючи звуко- та світлооператором, допомагаючи керівникам хореографічних колективів з вчасним виходом учасників на сцену, або розучуючи із учасниками фестивалю рухи до загального флеш-мобу.

Яскравим фіналом по завершенню II Всеукраїнського хореографічного фестивалю «Квітнева феєрія – 2015» став загальний флеш-моб.

Пісня «Моя Україна зі мною» стала гімном-єднання людей з різних регіонів України заради миру, яку заспівала для всіх учасників та гостей фестивалю напрочуд талановита дівчинка з м. Києва Каріна Лемешко. Адже на сьогодні головним завданням всіх українців є збереження миру

заради майбутнього покоління нашої держави.

Підсумовуючи вище написане слід сказати, що викладачі кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, зуміли на практиці підтвердити аксіому про благотворний вплив мистецтва на людину. Результатом фестивалю є 2000 щасливих посмішок на обличчях не лише учасників II Всеукраїнського хореографічного фестивалю «Квітнева феєрія – 2015», а й майбутніх педагогів-хореографів, які вклали в організацію й проведення фестивалю кращі свої почуття й частинку своєї душі.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Дранков В. Л. Психология художественного творчества / В. Л. Дранков. – Л. : ЛГИК, 1991. – 95 с.
2. Жарков А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. – М. : МГУК, 1998. – 344 с.
3. Соколов А. В. Феномен социально-культурной деятельности / А. В. Соколов. – СПб. : СПбГУП, 2003. – 204 с.

*Волкова Ю. І., викладач кафедри  
музичного мистецтва та хореографії  
Південноукраїнського національного педагогічного  
університету імені К. Д. Ушинського*

### **МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ**

Мистецтво, здійснюючи зв'язок між передавачем і приймаючим, має виражену комунікативну природу. Активне й ефективно включення майбутніх учителів музики та хореографії в процес художньої комунікації можливе за умови оволодіння відповідними художньо-комунікативними вміннями. Художньо-комунікативні вміння майбутніх учителів музики та хореографії ми розуміємо як комплекс складних інтегрованих професійно-педагогічних дій, які забезпечують продуктивне художнє спілкування з творами мистецтва в процесі поліфонічної міжособистісної взаємодії

учасників, спілкування через трансляцію (передачу) і обмін художньою інформацією, емоціями, думками, ідеями на засадах зовнішнього і внутрішнього діалогу, в процесі сприймання, розуміння, осмислення, виконавської інтерпретації і оцінки з метою творчого самовираження, самоствердження. Структуру художньо-комунікативних умінь складають: уміння встановлювати діалогічну взаємодію з художнім твором, автором в процесі перцептивно-аналітичної вербалізації емоційно-образного змісту, драматургії, ідеї художнього тексту; уміння встановлювати інтерактивну (міжособистісну) взаємодію в процесі художньо-виконавської інтерпретації; уміння моделювати і керувати художньо-педагогічним діалогом учнів з творами мистецтва; уміння адекватно оцінювати і корегувати власні педагогічні дії на основі рефлексії продуктивності художньо-комунікативної діяльності. Формування у студентів художньо-комунікативних умінь в процесі фахового навчання передбачає певну етапність, що ґрунтується на послідовному переході від початкового, частково спонтанного, емоційно забарвленого сприйняття творів мистецтва, до їх розуміння, осмислення і художньо-переконливої виконавської інтерпретації та рефлексії художньо-комунікативного процесу. На кожному етапі – художньо-перцептивному, інформаційному; комунікативно-аналітичному, когнітивному; діяльнісно-творчому, інтерпретаційному та контрольному-коригувальному, рефлексійному – процес формування наповнюється новим змістом, новими організаційно-педагогічними формами та методами, новими потребами й відповідними підходами до інтегрування музичного та хореографічного мистецтва.

По-перше, необхідно активізувати емоційне відношення до мистецтва, увагу, асоціативне мислення, уяву і фантазію, допомогти відчувати нові враження від побаченого і почутого, розкрити емоційно-чуттєву сферу студентів, розвинути художню активність та творчу ініціативу щодо створення «власного» художнього образу, наближеного авторському задуму. Доцільно розпочинати із **вступної бесіди** із студентами; наступним кроком є реалізація **методу контекстного спостереження**, де студенти постають у якості реципієнтів, сприймаючих художню інформацію. Далі запропоновуємо студентам передати вербальним засобом здобуту художньої інформацію, застосовуючи **інтерактивний метод вербалізації художніх творів**. Встановленню діалогу на засадах довіри, поваги і підтримки сприяє метод **фасилітованої дискусії**, що є

формою педагогічного спілкування, колективного обговорення певної проблеми і має на меті знаходження спільних рішень, досягнення консенсусу за допомогою доречних запитань і прийомів організації дискурсу.

**Метод художньо-когнітивного аналізу творів мистецтва** полягає в усвідомлюванні побаченого або почутого, «розчленуванні» цілісного художнього твору на компоненти й елементи, розгляді та осмисленні кожного з них окремо, прочитанні (розшифровки та розумінні) художнього тексту (музичного та хореографічного твору). Так як когнітивний аналіз спрямовується на виявлення мовних елементів і відповідних їм змістовних і комунікативних значень, студентам потрібен сформований тезаурус певних художніх мов, тож терміни, що зустрічаються у процесі навчання, студенти мають вносити у власний словник. З метою перевірки та доповнення словнику використовується форма **колоквіуму**, яка передбачає використання термінів і показує наявність тезаурусу, термінологічної бази і вміння застосовувати її на практиці, адекватно створювати звуковий або пластичний еквівалент.

Формування художньо-комунікативних умінь на основі синтезу музики та хореографії доцільно здійснювати за допомогою методів **музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза**. Комплексний вид вправ вимагає від учасників одночасної мобілізації слухової, рухово-просторової, емоціональної, інтелектуальної сфер. Доцільно рекомендувати використовувати практичні вправи музично-ритмічних занять, запропоновані Ніколаї Г. Ю., Ключко В. В. у посібнику «Ритміка» [1]. Наступний, **інтонаційно-пластичний метод інтерпретації художніх творів** є продовженням використання системи Е. Жак-Далькроза, він передбачає виконання завдань: студенти-хореографи, спираючись на інформативну основу музичного інтонування, створюють відповідні рухи, жести, танцювальні етюди, тобто інтерпретують музику танцювальною мовою; студенти-музиканти, на основі побачених танцювальних рухів, створюють мелодії та інструментально-ритмічний акомпанемент, здійснюючи єдиний ланцюг: танцювальний жест – музичне інтонування.

Продуктивним сучасним педагогічним методом, зокрема у мистецькій педагогіці, є **метод творчих проектів**, орієнтований на самостійну творчо-інтерпретаційну діяльність студентів (індивідуальна робота і робота в групі). Цей метод спрямовано на розвиток усіх

складових системи художньо-комунікативних умінь та формування комунікативних якостей і навичок творчої співпраці у мистецькому колективі.

З метою моделювання реальних педагогічних ситуацій у художньо-комунікаційній діяльності в рамках методу творчих проєктів застосовується **метод імітаційного моделювання художньо-педагогічних ситуацій**. Студенти постають у ролі вчителів, учнів, батьків, намагаючись у ході рольової гри розв'язати проблемну ситуацію, пов'язану із сприйняттям творів мистецтва, їх аналізом, інтерпретацією, створенням творчої атмосфери на уроці, організацією діалогічної взаємодії під час художньої комунікації та здійсненням самоаналізу власної художньо-комунікативної діяльності.

Експериментальна перевірка ефективності запропонованих методів засвідчила підвищення рівня сформованості художньо-педагогічних умінь у майбутніх учителів музики і хореографії.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Ніколаї Г. Ю., Ключко В. В. Ритміка: навч. посібник для студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів / Г. Ю. Ніколаї, В. В. Ключко. – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. – 104 с.

**Гекалюк Л. Ю.**, викладач  
*кафедри хореографії та художньої культури  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини*

## **РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДІТЕЙ В УМОВАХ МДЦ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЇ**

Сучасний світ, динамічні зміни у всіх сферах людської діяльності зумовлюють зростання потреби суспільства у формуванні творчої особистості, здатної до створення та засвоєння інновацій в будь-якій галузі. Саме від творчих людей, які можуть досягнути успіхів у діяльності



завдяки певним індивідуальним і типологічним рисам, залежить розвиток суспільства. Усе це зумовлює необхідність створення умов, важливих для розвитку й самореалізації кожної особистості. Одним із пріоритетних напрямів освіти усіх рівнів є розвиток творчого потенціалу дітей та молоді, збагачення їх духовного світу, соціального досвіду, здобуття ними знань, практичних навичок, розвиток їх обдарувань, формування сучасного світогляду, заснованих на найцінніших надбаннях світової культури.

Творчий потенціал особистості – складна структура, що включає емоційну культуру, генетично задане обдарування, широку загальнокультурну ерудицію, світогляд, образне мислення, здатність моделювати різноманітні способи творчої діяльності.

Творчий потенціал розвивається поступово, через збагачення творчого досвіду, систематичне спрямування на творчу діяльність, виховання потреби у творчості.

Розвитку творчого потенціалу дітей сприяє активна робота у позанавчальний час.

Літні канікули для школярів – це і відновлення здоров'я, і розвиток творчого потенціалу, і вдосконалення особистісних можливостей, і залучення до культурних та освітніх цінностей, і входження в систему нових соціальних зв'язків, і втілення власних планів, і задоволення індивідуальних інтересів в особистісно значимих сферах діяльності.

Одна з найбільш поширених форм літнього відпочинку дітей, підлітків і юнацтва є дитячі оздоровчі табори та міжнародні дитячі центри (МДЦ). Літній табір чи МДЦ є, з одного боку, формою організації вільного часу дітей різного віку, статі та рівня розвитку, з іншого – простором для оздоровлення, розвитку художньої, технічної, соціальної творчості дитини.

Міжнародний дитячий центр має свою специфіку, що дає йому певні переваги перед іншими формами і засобами організації дозвілля дітей. Перш за все вони в тому, що обстановка сильно відрізняється від звичної домашньої. Це виражається, по-перше, у спільному проживанні та діяльності дітей; по-друге, саме тут діти більш тісно взаємодіють зі своїми дорослими наставниками, між ними швидше виникає «зона довіри»; по-третє, діти долучаються до здорового і безпечного способу життя – в природних умовах соціального і природного середовища; по-четверте,

відпочинок, розваги та всілякі хобі дітей дають їм можливість відновити свої фізичні й душевні сили, зайнятися цікавою справою. [2, с. 5-6]. Все це допомагає розвинути нові навички, розкрити свій потенціал, в тому числі і творчий.

Орієнтація на інтереси дитини, сьогодні одна з важливих рис Міжнародного дитячого центру та власне як і будь-якого дитячого оздоровчого табору. Там створюються сприятливі умови для самовдосконалення та самореалізації особистості.

Міжнародні дитячі табори мають певні переваги у вирішенні проблем розвитку якостей творчої особистості:

- в центрі діяльності таких закладів знаходяться не навчальна робота, а інша системотворча робота (спорт, праця, мистецька діяльність тощо);
- оздоровчий табір надає широкі можливості для роботи різновікових колективів дітей та молоді;
- в умовах табору змінюються міжособистісні стосунки, а саме : педагог виступає не як контролер, дії якого обмежені вимогами уроку, а як активний учасник творчої діяльності, радник чи просто рівнозначний член творчого колективу;
- організація діяльності дитячого колективу в умовах табору набуває надзвичайної інтенсивності, наповненості.

Звичайно, характер роботи з дітьми в значній мірі залежать від рівня професіоналізму та спеціальної компетентності дорослих, які організовують життєдіяльність дитини в таборі протягом всієї зміни і кожного дня. Якщо говорити про розвиток творчого потенціалу, то перш за все творчим має бути сам педагог, який вміє не лише творити а й створити такі умови, де можуть проявити свою творчість діти. Творчий потенціал дітей проявляється там, де є певні умови, коли їм цікаво, зрозуміло, де вони можуть отримати яскравий результат. Задатки творчості є у кожної людини. Необхідно лише їх розкрити. Дитячий табір розкріпає творчі сили кожної дитини, максимально розвиває її самодіяльність.

Кожна особистість має яскраво виражений індивідуальний творчий потенціал, ефективним засобом розвитку якого є мистецтво. Безпосередня художньо-творча діяльність успішно сприяє розвитку образності мислення, прагненню до творчості як універсальної якості особистості.

Таким чином, вплив мистецтва на розвиток творчого потенціалу особистості обумовлений всією організацією педагогічного процесу, внаслідок якого формуються творчі здібності, виховується творче мислення, розвивається творчий потенціал. Мистецтво, надаючи вільному часу людини характер Високого Дозвілля, гармонізуючи і оздоровлюючи духовний світ людини, гуманізуючи, соціалізуючи і формуючи її творчий потенціал, слугує «творенню щастя» і радості її буття.

Практика свідчить, що в умовах МДЦ найсприятливішим для розвитку творчого потенціалу є мистецтво танцю. Оскільки там відпочивають діти не лише з різних регіонів, а й з різних країн. І саме за допомогою музично-ритмічної діяльності, танцю можна об'єднати різні народи. Адже саме танець є міжнародною мовою, це мистецтво, близьке і доступне усім людям.

Творча функція хореографічного мистецтва особливо важлива. Її значимість полягає в тому, що безпосереднє спілкування зі світом прекрасного за допомогою хореографічних цінностей активізує людські емоції, викликає творчу уяву, стимулює фантазію, пробуджує естетичні почуття, збагачує образне мислення, формує естетично розвинену особистість. Кожний хореографічний витвір вимагає від учасників емоційності, творчої активності, мобілізації всіх фізичних і духовних сил. Розвивальна функція хореографічного мистецтва полягає в його спроможності забезпечувати гармонію фізичного, духовного, естетичного, художнього та творчого розвитку, сприяти вдосконаленню творчих якостей і здібностей, зростанню внутрішніх потенціалів, розвитку пізнавальної активності та емоційної чутливості, естетичних потреб і смаків, стимулюванні прагнення до самовдосконалення [5]. Мистецтву хореографії властива багатофункціональність, яка проявляється в естетичній, психофізіологічній, виховній, освітній, пізнавальній, інформативній, комунікативній, соціально-емоційній, мотиваційній, організуючій, просвітницькій, культурологічній, культуротворчій, гедоністичній, релаксаційній та іншій функціях. Усе це має величезний педагогічний вплив на дитину [7].

Розвиток творчого потенціалу засобами хореографічного мистецтва варто розглядати як універсальний засіб особистісного розвитку дітей на основі виявлення індивідуальних здібностей, естетичних потреб та інтересів.

Творчий потенціал в умовах міжнародного дитячого центру найефективніше проявляється в процесі постановки танцювальних творчих проєктів. Творчий танцювальний проєкт – колективна постановка хореографічної вистави від творчого задуму до показу на сцені перед глядачами [1]. В процесі постановки танцювальних вистав усі члени колективу разом вибирають сюжет, разом з педагогом пишуть лібрето; підбирають музичний матеріал для майбутніх танцювальних номерів; і добирають вже знайомі або створюють нові танцювальні рухи для мізансцен; розподіляють ролі, розробляють ескізи та створюють сценічні костюми і декорації, і врешті-решт здійснюють саму постановку хореографічних номерів, відпрацьовують техніку виконання хореографічних елементів та відповідного образу. Максимально ж глибока реалізація творчої індивідуальності відбувається під час виконання танців, показу вистави.

Усі ці види діяльності дисциплінують, виробляють почуття відповідальності перед партнерами і глядачем, прищеплюють почуття колективізму, любов до праці, і, нарешті, дають певні навички в донесенні думки. Справжня творчість – це талант плюс наполеглива, важка, але радісна праця. Спробувати розкрити цей талант, навчити розуміти радість цієї праці є одним з основних завдань педагога. Торкаючись до світу мистецтва, йому доводиться враховувати індивідуальність кожної дитини, вивільняючи його творчу природу.

Колективна робота, яка спрямована на досягнення певної мети за умови максимальної реалізації у творчій діяльності дає свої колосальні результати.

Такий творчий досвід звільняє від комплексів, навіювань, додає впевненості, розвиває нахили і таланти дітей.

Отже, процес постановки та участі у хореографічній виставі забезпечує ефективність процесу розвитку творчого потенціалу дітей в умовах міжнародного дитячого центру.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Андрощук Л. М. Розвиток творчого потенціалу в процесі постановки творчого проєкту як аспект професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії / Л. М Андрощук // Сучасні стратегії

розвитку хореографічної освіти: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Умань, 23-24 травня 2014 р.) / ред. кол. О. В. Дудник, Л. М. Андрощук. – Умань: ФОП Жовтий О. О., 2014. – С. 7-12.

2. Волощук І.С. Науково-педагогічні основи формування творчої особистості. – К. : Пед. думка, 1998. – 160с.

3. Діяльність центрів ССМ по літньому оздоровленню дітей та молоді. За загальною редакцією Толстоухової С. В., Пінчук І. М. – УДЦССМ, 2000.

4. Козленко В. Формування творчої особистості учня / В. Козленко // Рідна школа. – 1999. – № 5.

5. Отич О. Розвиток творчої індивідуальності особистості засобами хореографічного мистецтва [Електронний ресурс] / Отич О. – Режим доступу: [http://www.nbuu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/OD/2010\\_2/1000\\_MZHM.pdf](http://www.nbuu.gov.ua/portal/Soc_Gum/OD/2010_2/1000_MZHM.pdf)

6. Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх вчителів хореографії до роботи у позашкільних закладах освіти [Електронний ресурс] / А. М. Тарасюк. – Режим доступу: [www.nbuu.gov.ua/portal/soc\\_gum/pedalm/texts/2012\\_13/032.pdf](http://www.nbuu.gov.ua/portal/soc_gum/pedalm/texts/2012_13/032.pdf)

7. Шевчук А. С. Дитяча хореографія: навч.-метод. посіб./ А. С. Шевчук. – К. : Шк. світ, 2008. – 128с.

**Горідько О. О., викладач**  
*Канівського гуманітарного інституту,  
відокремленого структурного підрозділу  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини*

## **МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЗАСОБАМИ ІНТЕГРАЦІЇ МУЗИКИ І ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Невід’ємною частиною людської діяльності є мистецтво. Саме залучення до різних видів мистецтв розвиває духовну, емоційну, моральну культуру підростаючого покоління, сприяє вихованню емоційно-

інтелектуальної сфери особистості, вчить нестандартно мислити, дає можливість бачити і створювати прекрасне в житті. Тому мистецтво займає дуже важливе місце у сучасній системі освіти.

Умовність хореографічного мистецтва – це шлях до правди, до художнього пізнання через асоціативне сприйняття, яке формує духовне багатство людини. Танець – це мелодійний і ритмічний рух людського тіла, що, підсилений музичними тональностями та ритмом, розкриває характер людських взаємин, їх відчуття, темперамент та певні аспекти взаємин із світом. В танці емоційний стан людини виражається не тільки в голосі, але і в жестикуляції, характері рухів. Рухи людини в повсякденному житті і в праці завжди, так чи інакше, емоційно інтоновані, виразні і підпорядковані певному ритму [1].

Хореографія – це мистецтво танцю, яке тісно поєднане з музикою. В розвитку і взаємодії образів народжується музична драматургія балету, яка і є основою для хореографії – без музики нема танцю.

«Музика для танцю, – писав Ж. Ж. Новер, – те ж саме, що слова для музики... Добре написана музика повинна говорити жив описуючи». Музика – душа танцю. В ній закладений емоційний лад, ритмом підкреслюється характер руху, а через мелодію передається пластичний малюнок танцю. Наскільки винахідливо розвивається типова для даного танцю ритмічна формула та її мелодія, настільки змістовно і приємно виглядає все це в цілому.

Аналізуючи музику і танець, як два незалежних види мистецтва, можна відмітити, що рух в музиці не має напряду і пластичного характеру, а має тільки темп та ритм, в хореографічному творі рух має напряд, швидкість, ритм та пластичну виразність. В танці темпоритм не тільки художньо організовує рух, а й передає емоційні характеристики хореографічних образів. Дуже важливим моментом при створенні хореографічної композиції є детальний аналіз музичної форми, особливостей гармонічної структури, мелодичної лінії, побудови кожного музичного речення, фрази, виявлення тих засобів виразності, які використовує композитор для створення музичного твору. Ці знання допоможуть глибше, а іноді і по-іншому сприйняти музичний твір, співвідносити з музикою обрані балетмейстером виразні засоби хореографії, а також танцювальні рухи.

На основі аналізу музичного матеріалу балетмейстер повинен

відчути єдність музичної та хореографічної форми. Музика народжує образ в уяві, хореографічний текст оживляє його [2].

Підбираючи музику для хореографічної постановки, балетмейстер повинен знати і розуміти, що існують певні закономірності музичного і танцювального розвитку – варіативні, симфонічні. Синтез хореографії і музики заключається в тому, що хореографія може виявляти в змісті музики таку думку, танцювальний розвиток якої доповнить і збагатить сприйняття музики.

Музична драматургія – основа хореографічної постановки, вона є базою для підбору хореографічного тексту, а також для зображення художнього образу. Саме музика надихає балетмейстера на нові сюжети, допомагає розкрити образне бачення та розвивати хореографічну дію. Тільки глибоке і детальне вивчення змісту музики, її структури дає можливість створення високохудожньої хореографічної постановки.

Складність й багатозначність світу мистецтва визначається взаємозв'язками між його різноманітними видами. Підготовка фахівців у галузі хореографічного мистецтва в сучасних умовах суспільного й мистецького розвитку потребує систематичного та послідовного професійного навчання і виховання, розробки нових підходів. Одним з таких підходів є оволодіння майбутніми балетмейстерами основами інтеграції музичного та хореографічного мистецтв.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Види та жанри мистецтв [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-5395.html>. – Назва з екрана.
2. Музика і хореографія сучасного балету: збірка статей. Випуск 3. – Л. : Музика, 1979. – 208 с.
3. Основи музичного аналізу в роботі хореографа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kspu.edu>. – Назва з екрана.

**Горських Ю. В.**, аспірантка  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка

## **ХОРЕОГРАФІЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА, ЯК СИСТЕМНИЙ ФЕНОМЕН**

Фундаментальні основи хореографічно-педагогічної освіти визначаються підвищеними інтелектуальними, етичними і соціальними вимогами до особистості педагога як суб'єкта навчально-виховного процесу та його професійної сценічної діяльності. У даному контексті становлення і розвиток хореографічно-педагогічної освіти в сучасних реаліях розглядається як один з найважливіших ресурсів розвитку суспільства, як провідний фактор соціального і культурного процесу.

Проблема хореографічно-педагогічної освіти, була вперше кваліфіковано поставлена великим педагогом К. Д. Ушинським. Він вважав педагогіку мистецтвом і закликав здійснювати педагогічний процес засобами мистецтва, зокрема і хореографією (формування дисципліни, сили волі, від прагнення до ідеалу в танцюванні, до ідеалу досконалої людини). Ідеї накопичення досвіду та педагогічної рефлексії сприяли розвитку наукового інтересу до проблем традицій в освіті, отримавши своє продовження в діяльності численних теоретиків і істориків педагогіки.

Специфічність хореографії полягає в єдності художньо-творчих, психофізичних, комунікативних та кінетичних проявів людини, що визначає важкість його дослідження. Оскільки хореографічно-педагогічна освіта за своєю суттю має ознаку системності, а також здатність інтегруватися в культурне середовище на всіх рівнях, опосередковано впливаючи на кожен елемент культури, то сформувати особистість випускника адекватного, адаптивного можливо лише на базі основних загальнокультурних установок.

На якість дослідження хореографічно-педагогічних та культурологічних проблем в значній мірі впливає вибір методологічних підходів. Специфічною парадигмою сучасної науки став системний підхід, оскільки він поєднує елементарно-структурний аналіз із функціональним та історичним аналізом. Для опису складних систем, що постійно



розвиваються адекватним є тільки системний підхід до них. Ця методологічна концепція спочатку використовувалась щодо живих систем (її започаткували біологи – у США Л. фон Берталанфі, в Росії П. Анохін), а потім щодо соціальних систем, буття людини, мови, мистецтва, вивчення яких аналітичним методом не дає адекватного уявлення про них. Бо яку б кількість сторін, елементів, якостей ми б не виділили в об'єкті, все рівно ми не зможемо виявити його сутності – системний об'єкт визначається не тільки складом своїх компонентів, але й тим, як вони між собою пов'язані.

Фундаментальний принцип системного підходу – розгляд об'єкту дослідження в контексті цілісної системи. По відношенню до культури такою системою є буття, формами якого поряд із культурою стають природа, суспільство і людина як утілена єдність природи та суспільства, як центральна ланка у ланцюгу форм буття. Біологічне існування стає одночасно і соціальним завдяки невідомому природі виду активності – людській діяльності, котра відрізняється від життєдіяльності тварин новою функцією – вона покликана замінити атрофованій у людини генетичний механізм передачі індивіду всіх програм поведінки новим механізмом «соціального наслідування». Саме діяльність людини породжує нову форму буття – культуру.

Таким чином, діяльнісний підхід нарівні зі системним стає необхідним методологічним знаряддям у пошуках наукового вирішення проблем як музичної педагогіки, так і художньої культури. З філософських позицій основними моментами діяльності є: суб'єкт – носій діяльності; мета – ідеальний образ бажаного, відповідно до якого перетворюється предмет, засіб, за допомогою якого здійснюється перетворення; предмет (об'єкт), на який спрямовано діяльність; результат діяльності [1, с. 7-11].

Сучасний український науковець Ніколаї Г. Ю. визначає культуру як процес і результат перетворення людиною природи і самої себе за законами суспільства, як реальний спосіб зв'язку природного і соціального в людському бутті. Учена пропонує визнати за культурою статус особливої підсистеми буття, щоб відкрити нові перспективи, кардинально змінити теоретичні підходи до багатьох проблем гуманітарних наук, в тому числі – педагогіки і психології. Людина перестане бути одномірною, суто природною або суто соціальною

істотою, або двомірною біосоціальною системою – тепер вона розглядатиметься як тримірний – біосоціокультурний суб’єкт.

Стає очевидним, що одна із головних причин сучасної кризи у світі в усіх сферах (починаючи з матеріального виробництва і політики і закінчуючи людськими відносинами у побуті та характером народної освіти) полягає у низькому рівні культури та освіти. Сьогодні необхідно зрозуміти, що змін соціальних відносин, недостатньо, щоб радикально покращити ситуацію, потрібно величезне підвищення рівня культури та освіти.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Ніколаї Г. Ю. Методологія та технологія науково-педагогічних досліджень: навч. посібник для студентів музично-педагогічних факультетів вищих закладів освіти та аспірантів / Галина Юріївна Ніколаї. – Суми : Редакційно-видавничий відділ СДПУ, 2000. – 108 с.

**Грошовик І. С., викладач**  
*кафедри хореографії та художньої культури*  
*Уманського державного педагогічного*  
*університету імені Павла Тичини*

## **КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА НАВЧАННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ**

Класичний танець завжди відігравав особливу роль в хореографічному мистецтві, його часто називають безсмертним мистецтвом чистої та довершеної краси. В наш час здобути хореографічну освіту без вивчення та оволодіння класичним танцем неможливо.

Класичний танець – це основа балетного театру та хореографічної освіти [4, с. 4]. Це стійка система виразових засобів хореографічного мистецтва, яка склалася історично за принципом поетично-узагальненої трактовки сценічного образу, формувалась протягом століть у багатьох народів [2, с. 83-84]. Не оволодівши законами класичного танцю не можна стати вправним артистом і викладачем не лише в класиці, але й у народно-

сценічному, модерному, джазовому і навіть спортивному бальному танці. Адже саме першокласні майстри балету, виховані на класичному танці, зокрема Р. Нурієв, Н. Макарова, М. Баришніков, В. Васильєв, К. Максимова, М. Лієпа, В. Малахов стали неперевершеними виконавцями хореографічних перлин модерну і постмодерну [4, с. 4].

Навчання – цілеспрямований процес передачі і засвоєння знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності людини [1, с. 223]. Процес навчання є двостороннім процесом, оскільки передбачає, з одного боку, процес викладання, а з іншого – процес учіння. В зв'язку з цим виокремлюється три типи завдань, які об'єднують суб'єктів освітньої діяльності в єдину систему. Стосовно хореографічної освіти, це:

- здатність викладача навчати, а студента – свідомо набути навичок виконання певного руху або вправи;
- здатність викладача оцінювати і визначати рівень засвоєння студентами знань і умінь та здатність студента на основі засвоєних знань та вмінь відрізнити правильне виконання від неправильного;
- вміння викладача пояснити вихованцю принципи навчання, а студента – визначити, обґрунтувати особливості та основні правила виконання та використовувати їх відповідно до навчальних і виробничих умов.

Результатом цього процесу повинно стати засвоєння технології навчання як усвідомленої дії, а саме: в кожному конкретному випадку переконливо і аргументовано формулювати мету певної дії, зміст діяльності і метод, за допомогою якого досягається необхідний результат [4, с. 12-13].

Вивчаючи класичний танець студент засвоює всі необхідні знання, уміння та навички які знадобляться йому у його майбутній хореографічній діяльності, тому здобуваючи освіту майбутній вчитель хореографії повинен розуміти всю важливість засвоєння даного виду хореографічного мистецтва.

Фахова підготовка з дисципліни є складним процесом, що вимагає не лише досконалого професійного оволодіння всім багатством виражальних засобів класичного танцю, а й освоєння методики його виконання. Це завдання реалізується поетапно і включає такі базові моменти:

- опанування методики виконання рухів і вправ;

- засвоєння прийомів координації руху;
- оволодіння методикою розробки і викладання як окремих рухів і комбінацій, так і уроку класичного танцю;
- освоєння методики організації і проведення занять з класичного танцю в навчальних закладах різного рівня акредитації і фахової спрямованості;
- засвоєння методики проведення занять з класичного танцю в різних хореографічних колективах [4, с. 15].

Закінчено строгі, співучі форми та лінії класичного танцю, його пози покликані передавати людські почуття. В чарівних і відточених образах класичного танцю стверджуються великі гуманістичні ідеали прекрасної людини, прославляється добро, кохання, героїзм [2, с. 87]. Весь процес навчання танцівника будується таким чином, що разом із технікою і на її основі прививається артистизм. Все йде одночасно, в єдиному сплаві [3, с. 15].

Отже, класичний танець є основною дисципліною в оволодінні хореографічним мистецтвом. Майбутній вчитель хореографії здобуває теоретичні знання та вміння, набуває всіх необхідних навичок, опановує методику виконання рухів і вправ, оволодіває методикою проведення занять, стає взірцем наслідування для майбутнього покоління.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / С. У. Гончаренко – К. : Либідь, 1997. – 375 с.
2. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії: методичний посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» (6.020200) / Б. М. Колногузенко – Х. : ХДАК, 2009. – 140 с.
3. Костровицкая В. С. Классический танец. Слитные движения. Руки: Учебное пособие / В. С. Костровицкая. – СПб. : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 128 с.
4. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Підручник. – 2-е вид. / Л. Ю. Цветкова – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с.

*Дейнека О. В., магістрант  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка*

## **ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ**

Підготовка вчителя хореографії передбачає професійне оволодіння танцювально-виразними засобами. До таких засобів, на наш погляд, можна віднести танцювальний рух, танцювальну позу, танцювальний жест, загалом пластику тіла та її динамічність, зокрема: темп, музично-пластичний ритм, просторову амплітуду виконання рухів, просторове спрямування, розташування, переміщення і ракурс фігури танцівника, які мають візуально-семантичне значення. Усі ці компоненти системи виразних засобів сценічної реальності мають певні знакові функції.

У період становлення вітчизняної школи танцю методи та прийоми формування танцювальної майстерності, у тому числі і танцювальної техніки, визначалися на розсуд педагога, на основі його індивідуального досвіду. Так, Х. Йогансон розглядав техніку як засіб виразності, а не як самоціль. Принципи виховання виконавської техніки, які використовував В. Тихомиров, ґрунтувалися на природності і виразній природі хореографічних рухів, на «живому» зв'язку танцю з музичним супроводом. Звідси обов'язковою вимогою цього майстра до учнів було усвідомлене сприйняття музики з тим, щоби згодом навчитися передавати через пластику її емоційний характер.

Виконавську техніку слід розуміти як високу якість роботи танцівника. Для опанування виконавської техніки майбутньому вчителю хореографії потрібно докладати чимало зусиль та бути наполегливим і послідовним. Оскільки хореографія має надзвичайно струнку та чіткою розроблену систему сценічних рухів, слід оволодіти усім діапазоном потрібної виконавської техніки, аби у роботі з танцювальними колективами використовувати весь її арсенал.

Виразальні можливості людського тіла безмежні, але для придбання «школи» умінь і навичок, пов'язаних з вивченням та виконанням елементів народних танців, необхідний «тренаж», який включає в себе щоденні заняття біля станка і на середині залу.

Найважливішими складовими виконавської техніки майбутнього вчителя хореографії вважаємо верхні та нижні віртуозні рухи. Наведемо кілька відповідних методичних рекомендацій. Перед виконанням складних елементів потрібно робити *preparation*. Після виконання верхніх трюкових елементів потрібно закінчувати в м'яке *demi plié*. Якщо закінчити в глибоке *grand plié*, то складніше буде вийти на виконання наступного трюкового елементу. При опануванні такого нижнього трюкового елементу, як повзунець, дуже важливо розподілити вагу свого тіла таким чином, щоби відпрацювати стійкість, технічний рух ніг, у той же час руки можуть робити різні танцювальні рухи не порушуючи балансу.

**Капустін С. В.**, викладач хореографічних дисциплін  
Миколаївського коледжу культури і мистецтв,  
магістр спеціальності «Хореографія»  
Херсонського державного університету

## **РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ**

Розвиток сучасної педагогіки характеризується підвищеною увагою до внутрішнього потенціалу людини, створенням освітнього середовища, що сприяє творчій активності особистості. Існуюча в системі вищої художньо-педагогічної освіти гостра потреба у підготовці інтелектуальних, ініціативних фахівців з розвиненим творчим мисленням супроводжується зростаючою незадоволеністю освітнім процесом, який не приділяє належної уваги самостійної активності студентів у розвитку професійно-значущих якостей і здібностей.

Проблемі формування творчості приділяли багато уваги в своїх наукових працях і публікаціях такі вітчизняні та зарубіжні вчені, як: А. Маслоу, Ф. Осборн, Г. Буш, Я. Пономарьов, О. Мелік-Пашаєв та багато інших. Загальнотеоретичні основи професійної підготовки педагога-хореографа викладені в працях А. Я. Ваганової, К. Я. Голейзовського, Н. В. Захарова, А. М. Мессерера, Н. І. Тарасова та ін. В останнє десятиліття з'явилися наукові роботи, пов'язані з проблемами

хореографічної освіти (Е. П. Валукин, Р. В. Бурцева, Т. М. Кузнєцова, С. В. Філатов, М. Н. Юр'єва, Н. П. Яценко й ін).

Творчість – це процес створення суб'єктивно нового, що базується на здатності породжувати оригінальні ідеї та використовувати нестандартні способи діяльності.

Основні показники творчих здібностей: біглисть думки, оригінальність, допитливість, точність, сміливість, уважність, різносторонність мислення, конкретність мислення, абстрактність мислення, почуття гармонії, незалежність мислення, толерантність мислення, відкритість сприйняття [1, с. 12].

Справжнє хореографічне мистецтво, з його чуттєвою природою, творчим духом, володіє дієвою силою, яка може подарувати студентам і викладачам радість багатогранної художньої творчості. Формування творчого потенціалу студентів хореографічної спеціальності може допомогти у розв'язанні названої проблеми, оскільки хореографічна творчість є вільним проявом внутрішніх резервів, заснованих на любові до даного виду діяльності.

Аналізуючи процес навчання студентів хореографічної спеціалізації, можна виділити ряд ефективних форм розвитку і удосконалення творчих здібностей, сутність яких полягає у формуванні їхньої активної діяльності, результатом якої є народження нових мистецьких цінностей.

Напрями такої роботи містять колективну творчу діяльність та виконання індивідуальних творчих завдань. Методика колективної творчої діяльності являє собою, перш за все, змагання в творчості, дає можливість навчити студентів прислухатися одне до одного, робити всіх співавторами. Індивідуальні завдання студентів – один з основних засобів удосконалення якості підготовки молодих спеціалістів. Завдання повинні даватись студенту з урахуванням його можливостей, інтересів і нахилів, направлених на його подальший розвиток і удосконалення. Головним в оцінюванні, виконанні або невиконанні програми в цілому є творчий ріст студента.

Хореографічна творчість дає широкий простір для розвитку творчого потенціалу студентів, дозволяє разом з розповсюдженою виконавською практикою використовувати такий елемент, як імпровізація. При створенні учбових завдань на танцювальну імпровізацію необхідно спиратися на хореографічну підготовку, на тематику імпровізації і

музичний матеріал, які можуть визвати у студентів позитивний емоційний відгук. Специфіка імпровізації як самого активного виду творчості полягає в тому, що студент, передаючи в танці своє індивідуальне ставлення до музичного образу, нікого не повторює, а створює зовсім новий продукт творчості.

Розвиток потенційних можливостей і внутрішніх ресурсів особистості, інтенсифікація творчого початку студентів-хореографів, їх повноцінна самореалізація в навчально-професійній та майбутній професійній діяльності обумовлюють необхідність вивчення засобів розвитку творчої активності особистості у ВНЗ. Процес перетворення і удосконалення сучасної педагогічної системи передбачає пошук нових ідей технологій, форм і методів організації навчального процесу з метою професійно-творчого розвитку особистості на основі її внутрішніх мотивів, системи цінностей і професійних цілей. Важливим моментом особистісно-орієнтованої освіти є створення і впровадження спеціальних моделей навчання, які забезпечують реальну можливість побудови та реалізації індивідуальних програм, стимулюючих активність студента в оволодінні методами і засобами хореографічного навчання, необхідних для розкриття індивідуальності, духовності, творчого початку.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Головин. С. Словарь практического психолога / С. Головин. – Минск, – 2001. – 267 с.

**Ключко В. В.**, аспірантка  
*Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка*

## **ЗАСАДИ РУХОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У КОНЦЕПЦІЇ РИТМІКИ ЕМІЛЯ ЖАК-ДАЛЬКРОЗА**

Загально відома теза про те, що людина має потребу руху в мікро- і макросомантичній площині. Дитина через рух вчиться самоідентифікації як істоти тілесної й вчиться існувати у просторі. З цього пункту бачення



сучасна педагогіка наголошує на важливості почуття єдності із власним тілом. Засадничим положенням ритміки Далькроза стало твердження про рух як сутність життя. На його думку, рух є основою всіх мистецтв і навчанням певним формам руху та розвиток дотиково-рухових здібностей однаково важливий для всіх видів художньої діяльності. Рух є результатом ставлення до музики, реакцією на звуковий подразник, а отже не існує як цінність сама в собі. Рух є спричиненим музикою і стає вираженням внутрішнього світу особистості, яка її слухає.

Пізнання через дію становить ще одну з найважливіших засад ритміки Е. Жак-Далькроза, де ознайомлення з музичними явищами відбувається через відповідні дії: активне слухання, рухову реакцію, спів, гру на музичних інструментах, різноманітну імпровізацію – саме таким чином набувається музичний досвід. За Далькрозом не можна вчити дітей правилам перш, ніж вони досвідчать явища, які спричинилися до виникнення цих правил.

Уся концепція ритміки базується на ідеї розвитку через рух. При цьому заслуга Далькроза полягає у визнанні важливості уяви в музичній педагогіці та музичному висловлюванні учнів у різного роду імпровізаціях. Важливим є положення про рух як засобу активної презентації музики та візуалізації музичних переживань. Таким чином, рух у ритміці Е. Жак-Далькроза перетворюється на специфічну форму активності – рухову інтерпретацію музичних творів. Вона дозволяє прозирнути в глибини музики, зрозуміти драматургію та архітектоніку, в які вміщений зміст конкретного твору. Далькроз вважав, що рухова інтерпретація є внутрішнім пошуком, мету якого становить заміщення чисто інтелектуального аналізу твору досвідом відчуттів усього тіла.

Серед засад Далькроза щодо рухової інтерпретації музичного твору важливим є положення про віддзеркалення окремих елементів музики через рух тіла. Польські дослідники ритміки вказують на глибинні зв'язки між окремими елементами музичної мови: ритмом, метром, темпом, артикуляцією, мелодією, динамікою, гармонією, колористикою, формою. На їх думку, рухова інтерпретація конкретного виконавця стає результатом аналізу форми і змісту музичного твору, а також віддзеркалює певну трактовку взаємовпливів та взаємозв'язків різних його елементів, зумовлюючи вибір засобів тілесного відображення. Саме тому форма рухової інтерпретації залежить від суб'єктивного підходу до

архітектоніки та драматургії вибраного твору.

Засадничим є положення про те, що рухова інтерпретація музичних творів становить синтез компетенцій виконавців, сформованих у процесі попередньої ритмічної діяльності, з їх творчими здібностями. Вона (рухова інтерпретація) стає способом самовираження через втілення архітектоніки і драматургії конкретного музичного твору. Через ритмічну інтерпретацію суб'єктивне сприймання виконавця-ритміка має можливість розкрити глибини змісту, замкненого у конкретну музичну форму, і донести їх до аудиторії в наочний спосіб через пластику тіла. Абстрактне музичне звучання набирає конкретного фізичного втілення, що робить композиторський твір ближчим, зрозумілішим як для виконавця, так і для реципієнта. Створюючи умови для демократизації музичного мистецтва, рухова інтерпретація надає широкі можливості для відкриття прекрасного, безмежного, вічного.

*Колногузенко Б. Н., народний артист України,  
професор, академик, декан хореографического искусства  
Харьковской государственной академии культуры*

### **«КАК МНОГО В ЭТОМ ЗВУКЕ...»**

В танцевальных залах в разные эпохи исполнялись разные танцы. Были среди них быстрые, медленные или с темпом умеренным, были торжественные, лирические или удалые и веселые. Но среди всех танцев был один особенный, который мог быть и быстрым, и медленным, а главное, он мог быть праздничным, лиричным и даже интимным, как бы адресованным только вам. И когда в этом танце вы кружитесь с партнершей, то кажется, что весь мир кружится вокруг и ничего нет значимее и прекраснее глаз, что напротив, трепетных пальцев в левой руке и послушной талии в правой...

Этот танец словно затронул основы бытия: вращение пар вокруг своей оси с одновременным движением по кругу – по «орбите» танцевального зала – похоже на движение Земли вокруг Солнца.

Конечно же таким танцем является вальс.

А. С. Пушкин в «Евгении Онегине» писал: «Однообразный и

безумный, как вихорь жизни молодой, кружится вальса вихорь шумный, чета мелькает за четой...». Мне кажется, что великий поэт упрощенно охарактеризовал этот танец, ибо вальс – это не просто безумный и шумный вихрь. Только при одном слове «вальс» и нескольких тактах музыки все будничное отступает, возникает ощущение праздника, который был или который еще может быть. Или сердце учащенно забьется от радостного воспоминания, или загрустит, а может затоскует о любви. А бывает, что мелодия вальса, словно утренний луч, увлекает и дарит надежду и ты вновь веришь, что все еще может быть...

Чтобы разгадать «тайну» вальса, постичь его магию, не достаточно выучить танцевальные па, необходимо слушать и слышать его музыку. Простая в построении и гениальная своими возможностями, она несравненна по задушевности и изяществу. Большую роль играет трехдольный размер такта. Первая доля такта, первый шаг в вальсе – словно толчок от земли, а дальше перекидывается мостик от второй доли к третьей, приподнимающей и возносящей нас над землей.

Третья доля в дирижировании – рука взмывает вверх; танцуя вальс, мы ощущаем нечто подобное каждой клеточкой своего тела. Оно вместе с душой «летит» в новое, отрывается от обычного, устремляется в небо.

В музыкальной энциклопедии, изданной в Москве в 1973 году, сообщается, что слово «вальс» по смыслу и звучанию подобно французскому «valse», немецкому «walzen», итальянскому «valzer» и означает парный танец, основанный на парном кружении в сочетании с поступательным движением, а также один из самых распространенных бытовых музыкальных «жанров», прочно утвердившийся в профессиональной музыке европейских стран. Музыкальный размер трехдольный (3/4, 3/8, 6/8). Темп умеренно быстрый.

Фриц Клингенбек в книге «Бессмертный вальс», изданной в Вене в 1940 году, называет вальс «истинно немецким танцем» и считает его родиной Вену. Он говорит о том, что ритмы вальса встречались в древних народных песенках. Значительную роль в становлении этого замечательного танца исследователь отводит также музыканту Маркусу Августину – автору незатейливых песенок, исполнявшихся в пивных и пригородных кабачках. Среди них особую известность получила песня «Мой милый Августин». Говорят, что под нее танцевался медленный дреер, и что именно он был прямым предшественником вальса.

Не вызывает сомнения тот факт, что вальс – танец народный, но очень сложно его происхождение связать с какой-либо конкретной страной и национальностью, так как он является достоянием многих. И не случайно одни исследователи считают родиной вальса Францию, другие – Германию, Австрию, третьи – Чехию. А предшественником вальса называют различные танцы: вольту, аллеманду, лендлер.

Главным аргументом происхождения вальса от вольты является тот факт, что она была закрытым танцем, в котором были движения, напоминающие вальсо-образные скольжения. Исследователи сообщают, что вольта была популярна в Италии еще в эпоху Возрождения, и что с Апеннинского полуострова она пришла во Францию.

Сторонники происхождения вальса от аллеманды рассказывают о том, что она, попав из Эльзаса во Францию, претерпела сложную эволюцию и что в ее легких покачиваниях корпуса и плавных скольжениях есть сходство с современным вальсом.

Многие исследователи, тем более австрийские, прототипом вальса называют лендлер. Этот парный круговой трехдольный танец получил свое название от австрийской области Ландль. Для него типичны скользящий шаг и повороты в среднем темпе, а также закрытое положение рук.

Кроме того, многие специалисты называют предшественниками вальса такие парные вращательные танцы, как шляпфер, лангаус и чешский народный танец «Соседка».

Как бы то ни было, а в Германии, Австрии, Франции, Чехии жители сельской местности на праздниках и вечеринках весело кружились парами. Постепенно движения в их танцах становились все более плавными, кругообразными, из них уходили типичные для народного танца подпрыгивания и притопывания. Рождался вальс. На рубеже XVIII и XIX веков вальс быстро распространился по многим странам. Он



Дамы в бальных платьях.  
Иллюстрация из французского  
журнала мод, 1860 г.

покорил аристократические салоны, но его по-прежнему с упоением танцевали и сельские, и городские жители.

Проникновение вальса в бальные залы происходило постепенно. М. Васильева-Рождественская в книге «Историко-бытовой танец» рассказывает о том, что долгое время не только сам вальс, но и простейшие деревенские вращательные танцы подвергались гонению со стороны церкви и представителей власти. В близости танцующих, в соединении рук видели безнравственность. Вот почему в некоторых местах Германии вращательные танцы разрешались только на свадьбах. В общественных местах, где они исполнялись, присутствовал специальный



Вальс. Литография Ф. фон Резничека, 1908 г.

представитель власти. При малейшем нарушении правил он мог остановить оркестр и прекратить веселье. В ряде мест на введение вращательных движений в другие танцы на мужчину налагался денежный штраф. Так, в одном из городов Германии в 1572 году специальным служащим разрешалось штрафовать и даже заключать в тюрьму тех, кто будет в танце чрезмерно кружить женщину или девушку. В Баварии до второй половины XVIII века существовал запрет на вращательные танцы.

Поэтому неудивительно, что вальс одновременно с невероятным успехом приобрел и ревностных противников.

В Вене в начале XIX века было запрещено танцевать этот танец более 10 минут. Франция вся была увлечена вальсом. Но когда граф де Солля впервые станцевал вальс во время бала, то его стали называть самым дерзким молодым человеком королевства. При дворе немецких кайзеров вальс был запрещен на протяжении почти всего XIX века – запрет был отменен лишь в 1888 году. В консервативную Англию вальс пришел позже других европейских стран и долгое время подвергался всевозможным нападкам. В России вальс появился в эпоху правления Екатерины II, однако не пользовался одобрением императрицы. И то, это

мягко сказано. Ее ненависть к «греховному» танцу могла сравниться только с ее ненавистью к вольнолюбивым украинским казакам, крамольным книгам Радищева и Новикова. Павел I запретил вальсировать в России и приказал хватать каждого, кто ослушается царского указа. Церковники многих стран в своих проповедях вальс осуждали, а некоторые провозглашали ему «анафему».

Главной причиной нападков на вальс служил тот факт, что он рушил основы эстетики салонного танца прошлых веков. Вальс был самым эротическим танцем своего времени. Кавалер и дама образовывали пару анфас, лицом друг к другу, при этом кавалер поддерживал даму за талию, что считалось крайне неприличным.

Французская писательница – «моралистка» Фелиситэ Жанлис писала: «Молодая особа, легко одетая, бросается в руки молодого человека, который ее прижимает к своей груди, который ее увлекает с такой стремительностью, что сердце ее невольно начинает стучать, а голова идет кругом! Вот что такое этот вальс!».

Вальс «дурманил» всех, особенно впечатлительных дам. Об этом писали и авторы литературных произведений.

Например М. Ю. Лермонтов в «Герое нашего времени» писал: «Я не знаю талии более сладострастной и гибкой! Ее свежее дыхание касалось моего лица; иногда локон, отделившийся в вихре вальса от своих товарищей, скользил по горячей щеке моей... Я сделал три тура. (Она вальсирует удивительно хорошо.). Она запыхалась, глаза ее помутились, полураскрытые губки едва могли прошептать необходимое: «Merci, monsieur»».

У А. И. Куприна в повести «Впотьмах» можно прочитать: «Аларин прекрасно вальсировал. Зинаида Павловна совершенно отдалась в его волю, и они быстро закружились под плавные, упоительные звуки. Ей казалось, что горевшие по стенам бра сливаются в один громадный огненный круг... голова закружилась... глаза ничего не различали. Она чувствовала на своих волосах горячее, прерывистое дыхание Аларина, чувствовала его сильную руку, плотно лежащую на ее талии. Какие-то волны блаженства подняли и несли ее все выше и выше... Это было какое-то чудное, сладкое забытие, – состояние, подобного которому она еще никогда не испытывала».

Вальс был настолько «опьяняющим» танцем, что выйти из него

разрешалось до окончания музыки. Когда дама хотела прекратить вальс, она предупреждала об этом кавалера, сказав «Merci», сопровождаемое легким поклоном головы. После этого кавалер должен был движением вальса проводить даму к ее месту и, оставляя, поблагодарить поклоном.

В XIX веке существовало несколько разновидностей вальса, но наиболее распространенным были немецкий вальс в три и французский в два па. Немецкий вальс отличался спокойным темпом, французский – живостью исполнения.

В конце XIX века танцевали также вальс-галоп, гопцер-вальс (в три па с подпрыгиванием), вальс-миньон. И все же именно немецкому вальсу в три па было суждено войти в историю и остаться в ней на века.

Вальс был самым романтическим танцем, а близость танцующих располагала к нежным объяснениям. Вальс превращался в танец любви. Не случайно именно он был выбран Л. Н. Толстым в качестве первого танца Наташи Ростовской. Вальс возродил князя Андрея и стал апофеозом счастья для главной героини.

Романтической является история написания стихотворения «Среди шумного бала» Алексеем Константиновичем Толстым. Будучи камерюнкером, он обязан был присутствовать на балах и маскарадах в Зимнем Дворце, в Аничковом, в Большом театре, Дворянском собрании. И однажды январской ночью 1851 года на маскараде он встретил Софью Андреевну Миллер. Маска скрывала ее лицо. Но серые глаза смотрели пристально и печально. Прекрасные пепельные волосы венчали ее голову. Она была стройна и изящна, с очень тонкой талией. Завораживал ее голос – густое контральто. Толстой общался с Софьей Андреевной недолго, но она успела поразить его не только внешностью, но и остроумием своих мимолетных суждений. И родились строки стихотворения, одного из лучших в русской любовной лирике:

Среди шумного бала, случайно,  
В тревоге мирской суеты,  
Тебя я увидел, но тайна  
Твоя покрывала черты...

В 1878 году, через три года после смерти Алексея Толстого, Петр Ильич Чайковский написал музыку к стихам «Среди шумного бала», музыку столь же чистую, нежную и целомудренную, как стихи. И вот уже 130 лет этот романс-вальс, этот шедевр является лирическим гимном

каждого искренне любящего сердца.

Весь XIX век прошел под знаком вальса: грациозный, летящий, романтический, страстный, он превратился в один из символов своего времени.

Основную роль в пропаганде и совершенствовании вальса играла музыка. Многие великие композиторы разных стран увлеклись вальсом, вводя эту форму в свои сочинения.

Развитие вальса особенно интенсивно проходило в Вене. Расцвет венского вальса связан с творчеством Й. Лайнера и И. Штрауса – отца, а позднее его сыновей Йозефа и в особенности Иоганна. Последний обессмертил вальс, сделав его королем танцев, и сам стал королем вальсов. К его венскому оркестру были в свое время прикованы взоры музыкантов, артистов, поэтов, художников, писателей всего мира.

Иоганн Штраус-сын в своих оркестровых сочинениях развил излюбленную вальсовую форму своего отца и Ланнера, состоящую обычно из пяти вальсов с интродукцией и кодой, обогатил вальс со стороны ритмики, гармонии, инструментовки. Для его вальсов характерно небольшое укорочение первой доли при исполнении и постепенное ускорение темпа при переходе интродукции к собственно вальсу.

И. Штраус – сын написал 447 вальсов. Многие из них и сейчас пользуются большой популярностью, особенно такие как «Прекрасный голубой Дунай», «Сказки Венского леса», «Весенние голоса».

Музыка Штрауса облагородила и совершенствовала хореографию вальса, а Вена стала признанной столицей вальсов и балов.

Но надо помнить и о том, что в Европе, особенно во Франции, кроме венского вальса многими оркестрами исполнялись различные варианты вальса французского, состоящего из трех частей различного темпа и в размере не только 3/4, но и 3/8, 6/8. Самыми популярными среди них были вальсы французского композитора Э. Вальдтейфеля.

Особого внимания заслуживает русский вальс. Он вобрал в себя национальную напевность и мелодичность, сдержанность и благородство чувств, мечтательность и элегичность. Песни-вальсы писали А. Алябьев, А. Гуриев, А. Варламов, П. Булахов и другие русские композиторы первой половины XIX века.



Многие вальсы созданы только для того, чтобы под них танцевать во время бала. А есть вальсы, под которые танцуют только на сцене. Таковы вальсы в балетах П. Чайковского, А. Глазунова, С. Прокофьева и вальсы Ф. Шопена. Это сложные музыкальные пьесы, бесконечно раздвинувшие выразительные возможности самого танца.

Есть вальсы, под которые не танцуют – это музыкальные пьесы в форме вальса: «Вальс-фантазия» М. Глинки, вальс из Третьей сюиты или Пятой симфонии П. Чайковского, концертные вальсы А. Глазунова, вальсы из сюит Д. Шостаковича, вальс из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, фортепианные вальсы Ф. Листа, И. Брамса...

Не случайно первым среди прекрасных вальсов я называю «Вальс-фантазию» М. Глинки. Это произведение стоит в первом ряду русской музыки. Оно является опозитизированным образом русского вальса, обобщением вальсовой музыки и показывает безграничность тончайших оттенков чувств.

В симфонической музыке становится важной уже не сама танцевальность вальса, а возможность передать через него богатый душевный мир, обратившись к известной и доступной форме, способной вместить огромное лирическое содержание.

XX век характерен быстрой сменой жизненных и музыкальных ритмов. Но вальс оставался популярным и в танцевальных залах и в творчестве композиторов. Некоторые из них смогли создать настоящие вальсовые шедевры. Одними из самых ярких и мною любимых являются вальсы Арама Хачатуряна, Георгия Свиридова, Андрея Петрова, Эмиля Лотяну...

Вальс А. Хачатуряна к драме М. Лермонтова «Маскарад», написанный им в 1940 году к постановке спектакля в Московском театре имени Евгения Вахтангова давно уже перешагнул пределы драматической сцены и звучит теперь в концертных залах едва ли не всего мира. Эта удивительная музыка захватывает с первых тактов, увлекает за собой, не позволяет отвлечься и даже после того как затихает звучание последней ноты, мы еще долго находимся в ее волшебной власти.

Ираклий Андроников рассказывал: «Что-то демоническое есть в этом вальсе. Что-то загадочно-прекрасное заключено в этой музыке – властная сила, так отвечающая энергии Лермонтовской поэзии взлетность, взволнованность, ощущение трагедии, которая вызвала его к жизни.

Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова». Андроников считал, что А. Хачатурян, продолжая традиции М. Глинки, П. Чайковского, А. Глазунова, создал не просто вальс, а как бы его «портрет», обобщение романтической вальсовости, ее «квинтэссенцию», схватил здесь самую суть романтической музыки, «изобразил» ее, не боясь ни густоты красок, ни преувеличения страстей».

В начале XX века появились суждения о вальсе, как о танце старомодном, слишком целомудренном и гармоничном и совершенно не подходящем для бурного ритма новой жизни. Вальсу пытались противопоставить многие танцы. Но он вышел победителем в соревновании даже с такими танцами как фокстрот, танго, чарльстон. Он продолжал блистать и развиваться.

За свою долгую жизнь вальс изменялся, приобретал разные формы. Природа и хореографическая структура этого танца таковы, что исполнители и хореографы имеют возможность варьировать и трактовать движения соответственно своим творческим замыслам и художественным вкусам. Время от времени возникали споры среди специалистов о том, как танцевать вальс. При этом они забывали, что этот танец нельзя подчинять раз и навсегда установленным правилам, его нельзя огородить жестокими рамками канонов. Именно в этом сила и жизненная стойкость вальса, залог его неограниченного развития, условия возникновения разнообразных форм. В вальсе отсутствуют обязательные условия исполнения в замкнутой позиции рук. Возможны сольные обороты партнерши под соединенными руками, а также одновременные обороты партнеров в разные стороны. Партнеры могут находиться в разных положениях в паре, исполнять разнообразные соединения рук в I, II, III позициях, крест-накрест и тому подобное. Эти качества предоставляют возможность создавать разные варианты фигурного вальса.

Началом конца вольного танцевания вальса можно назвать конференцию английских педагогов танца, которая состоялась в Лондоне в 1921 году. Именно с этой конференции начинается существующая и по сей день стандартная техника исполнения вальса: «шаг – в бок – приставить». Так вальс переродился и стал вальсовым модерном под названием английский или медленный вальс.

Основанный на технике, которую придумали в начале 20-х годов XX

века, в 30-е годы вальс своеобразно совершенствовался европейскими специалистами (в первую очередь английскими). Характерной особенностью был тот факт, что партнеры двигались в закрытой позиции, бедро к бедру.



Венский вальс, 1970 г.

В странах Западной Европы активно исполнялись такие танцы, как английский вальс, вальс-бостон, квик-вальс, называвшийся еще континентальным. Все эти вальсы, в отличие от венского вальса, стали исполняться по 6-й позиции, что сразу изменило технику шагов и оборотов.

Английская школа бального танца (ведущая в Европе со второй четверти XX века и по наши дни) вычеркнула действительный венский вальс из своих программ, а квик-вальс стала называть «венским».

В странах Восточной Европы, особенно в Украине и России, до последней четверти XX века наряду с вальсами английского стандарта исполнялся и венский вальс. И если стандартные вальсы танцевали только на конкурсах, то свободный венский вальс был любимым танцем людей разного возраста, происхождения и танцевался он на всех балах, танцевальных площадках, вечерах молодежи.

В годы моей юности было много хорошей музыки. Много звучало вальсовых песен, которые писали такие замечательные композиторы, как



Венский вальс исполняют участники II Всероссийского конкурса исполнителей современных бальных танцев, г. Ессентуки, 1967 г.

Дунаевский, Блантер, Соловьев-Седой. Вальс был праздничной визиткой всех школьных балов, свадеб, танцевальных вечеров. Даже тогда, когда на танцевальные площадки пришли твист, шейк, лимбо, «козлик», летка-енка с вальса начинался и заканчивался каждый молодежный вечер.

Любовь к вальсу привела меня в лучшую студию бального танца города Краснодара, которой

руководил легендарный хореограф – Николай Петрович Бибиков (НЕВВИ). Мое увлечение современными бальными танцами на протяжении шести лет было очень серьезным и плодотворным.

Н. П. Бибиков воспитал лучших исполнителей бальных танцев не только Кубани и Северного Кавказа. Мы на равных соревновались с ведущими парами Советского Союза. Мне и моей замечательной партнерше Людмиле Зуевой удалось стать победителями I и II Всероссийских конкурсов исполнителей бальных танцев. Мы были творческой парой и поэтому с удовольствием принимали участие в создании конкурсных и сценических композиций.

Особенно нам нравилось сочинять композиции венского и фигурного вальсов. Николаю Петровичу порой было достаточно рассказать нам о своем замысле, и мы оставались после репетиции и придумывали все новые и новые фигуры.

Во второй половине 60-х – начале 70-х годов многие танцевали композицию



Алла Цыганкова,  
Борис Колногузенко. Фигурный  
вальс. Конкурс исполнителей  
бальных танцев Юга России,  
Краснодар, 1979 г.

фигурного вальса,  
сочиненную С. и

В. Жуковыми. Но на конкурсах разрешалось исполнять и авторские композиции. Мы с удовольствием танцевали композиции Н. П. Бибикова и всегда были победителями. С Людмилой Зуевой, а позже с Аллой Цыганковой мы побеждали на многих конкурсах, но самые яркие победы были связаны с исполнением вальса. За шесть лет «бальной жизни» на самых главных конкурсах страны ни одна пара никогда не получила больших оценок, чем мы. А благодаря обаянию, пластичности и какой-то солнечной одухотворенности Людмилы Зуевой мы часто получали популярный в те годы приз



Людмила Зуева и Борис Колногузенко  
получают дипломы и медали победителей  
II Всероссийского конкурса исполнителей  
современных бальных  
танцев, г. Ессентуки, 1967 г.

## «Самая обаятельная пара конкурса».



Алла Цыганкова, Борис Колногузенко.  
Вальс-мазурка. Конкурс исполнителей  
бальных танцев Юга России,  
Краснодар, 1979 г.



Приз «Самая обаятельная пара конкурса»  
вручается Людмиле Зуевой и Борису  
Колногузенко, г. Ессентуки, 1967 г.



Вальс 2008 года.  
Фото В. Белого

Но пришли перемены и все конкурсные бальные танцы стали исполняться по английским стандартам. Мне стало тесно в этих рамках, и я полностью увлекся главным делом моей жизни – народно-сценическим танцем.

Ориентирование русских и украинских исполнителей и педагогов на стандарт европейского исполнения танца дало возможность участвовать в танцевальных соревнованиях различного уровня, разных стран. Этот факт принес много позитивного для развития элитного спортивного танца в нашей стране. Но из-за этого бальный танец перестал быть бытовым и даже перестал украшать праздничные



Вальс 2008 года.  
Фото В. Белого

вечера. А то, что в последние годы в наших столичных городах стали устраивать балы для современной знати, общего положения дел не меняет. Да и на этих, так называемых, «Венских балах» многие танцуют нелепо и неправильно. Причин этому две. Первая – большинство современных богатых людей, имеющих возможность посетить такой бал, своими

чувствами и развитием далеки от искренней элегантности и понимания красоты. Вторая – танцевать элитную публику учат тренеры по

спортивным танцам, которые сами далеки от подлинного понимания венского вальса и «Венского бала». И в результате в праздничных театральных залах пары в богатых одеждах на присогнутых ногах

пытаются кружиться в вальсе. При этом партнер смотрит влево от партнерши, их руки соединены в «замок» и напоминают соединенные руки спортсменов по армрестлингу.

В жизни более земной на танцевальных вечерах и дискотеках о вальсе даже не вспоминают. Да я, право, и не знаю, можно ли вообще говорить об исполнении танцев на молодежных дискотеках.

Американский поэт Уоллес Стивенс написал однажды, что наступит время, «когда и вальс уже не зазвучит, как тайный голос страсти... Тени в нем не оживут».

Исключение вальса из современной жизни – процесс искусственный, а не природный. Вальс звучит вокруг нас, только не все это замечают. Элегантный и утонченный, он выдержал все испытания XIX и XX веков, пережил всех своих конкурентов.

Мне кажется, что стремительному, неуравновешенному XXI веку вальс просто необходим.

Разве есть сердца, которые не хотят быть согретыми добрым теплом любви?

Разве есть люди, для которых приход весны – дело устаревшее и не интересное?

Какая грустная ошибка – думать, что можно прожить без вальса. Он необходим, как запах первых ландышей, как легкий бриз на морском берегу, как чистый, прозрачный воздух белых ночей.

Потерявшие вальс, просто не осознают того, что он все равно остался с ними, поэтический, лирический, возвышающийся над буднями, повседневностью, житейской суетой, открывающий большой мир высоких чувств и духовных постижений, которые только и могут составить истинное богатство всей жизни.

**Криворотенко А. Ю., викладач**  
*кафедри хореографії а художньої культури*  
*Уманського державного педагогічного*  
*університету імені Павла Тичини*

## **ТВОРЧІСТЬ ЯК НЕОБХІДНА УМОВА РОЗВИТКУ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ**

Світ навколо нас постійно розвивається і оновлюється, адже все знаходиться у неперпинному русі. Це незаперечні закони розвитку природи і людства, яких повинна дотримуватися кожна людина. Адже рух і розвиток – і є саме життя. Сучасне соціальне середовище вимагає людей, котрі активно мислять і діють, швидко реагують на різноманітні зміни, легко вирішують нестандартні ситуації. Нашому суспільству просто необхідні креативні особистості з яскраво вираженою творчою індивідуальністю. А кожна така особистість формується у процесі навчання і виховання, зокрема у вищому навчальному закладі.

Питання творчості у своїх працях розглядають багато вчених, зокрема О. Брушлінський, О. Васильєва, О. Губенко, Ю. Кулюткін, С. Сисоєва та ін. Дослідженням проблеми вияву творчої індивідуальності займалися В. Кан-Калік, А. Макаренко, В. Моляко, Н. Нікандров, В. Пономарьов, В. Сластьонін, В. Сухомлинський та ін. Як зазначає Л. Бірюкова, вчені одностайні в тому, що розв'язання цієї проблеми – одне з головних завдань професійної підготовки майбутніх кадрів, адже, розвиваючи творчу індивідуальність студента, ми формуємо потребу в самоосвіті як якості особистості, що спрямовує до оволодіння майстерністю педагогічної професії [1, с. 249].

О. Таранцева у своєму дослідженні вказує на те, що пріоритетним завданням вищих навчальних закладів педагогічного спрямування на етапі інтеграції України до європейського освітнього простору стає підготовка вчителя нової генерації. Позашкільним закладам освіти потрібні педагоги, які уособлюють яскраву творчу індивідуальність, здатну забезпечити максимальну реалізацію творчого потенціалу вихованця, а це характерно для вчителів мистецьких дисциплін, зокрема вчителів хореографії [3].

Розвиток творчої індивідуальності практично неможливий без самої творчості. Для того, щоб людина набула певних навичок, сформувала в

собі певні якості, набула певних практичних умінь, необхідна постійна і систематична творча діяльність.

Поняття творчості досліджується у різних галузях науки: філософії, психології, педагогіці. Зокрема, з філософської точки зору творчість є процесом людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні і духовні цінності. Вона являє собою здатність людини із наданого дійсності матеріалу створювати нову реальність, що задовольняє різноманітні суспільні потреби [5, с. 554].

Великий тлумачний словник української мови трактує це поняття як діяльність людини, яка спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей і пройнята елементами вдосконалення, збагачення, розвитку [2, с. 1443].

У цьому ж словнику індивідуальність описана як сукупність психічних властивостей, характерних рис і досвіду кожної особистості, що відрізняють її від інших індивідуумів [2, с. 504].

Творчою індивідуальністю, на нашу думку, є сукупність рис людини, її задатків, здібностей, умінь і навичок, за допомогою яких вона створює щось нове, досі невідоме, оригінально розв'язує будь-які завдання.

Процес педагогічної підготовки майбутніх учителів хореографії – складний і багатогранний процес, котрий включає в себе різноманітні форми і методи роботи.

Як зазначає А. Тарасюк, професійно-педагогічною підготовкою майбутнього вчителя хореографії є процес формування особистості майбутнього вчителя у науково-дослідній і науково-практичній роботі, розвитку у нього педагогічних здібностей, психолого-педагогічних знань, педагогічного такту, педагогічної техніки, педагогічного оптимізму, практичних педагогічних вмінь і навичок, гуманних загальнолюдських цінностей, серед яких головною є доброта, що втілюється передусім у любові до дітей [4, с. 194].

Усі ці якості виховуються у майбутніх вчителів під час систематичних лекційних, практичних, лабораторних занять. Важливою формою організації навчального процесу у вищому навчальному закладі є самостійна робота, у процесі якої студенти навчаються узагальнювати та систематизувати отриману інформацію.

Окремої уваги заслуговує педагогічна практика, метою якої є



усвідомлення студентами-практикантами сутності й особливостей хореографічної навчальної діяльності та набуття й удосконалення умінь та навичок, необхідних для успішної роботи. Під час проходження практики студенти-хореографи мають змогу випробувати власні сили у проведенні занять з хореографії, керуванні колективом, постановці дитячих танцювальних номерів, підготовці дітей до участі у концертах і конкурсах, організації культурно-масових заходів тощо.

Ще однією формою роботи з майбутніми педагогами-хореографами є застосування творчих завдань на заняттях, під час виконання яких відбувається процес безпосередньої індивідуальної та колективної творчості. Під час індивідуальної творчості кожен студент навчається самостійно мислити, шукати власні нестандартні рішення, розкривати свої балетмейстерські здібності. У процесі колективної творчої діяльності майбутні педагоги-хореографи навчаються шукати компромісні рішення у процесі виконання завдань, співпрацювати в колективі, мислити як єдиний творчий організм.

Невід'ємною частиною розвитку творчої індивідуальності студента-хореографа є концертна діяльність, котра відіграє важливу роль у формуванні їх професійної культури, всебічному і гармонійному розвитку, творчій самореалізації. Адже сценічний досвід надає впевненості, допомагає удосконалити усі набутні навички, сприяє ефективній педагогічній діяльності.

Усі ці форми роботи з майбутніми вчителями хореографії містять у собі елемент творчості і спрямовані на постійний розвиток їх творчої індивідуальності, розкриття їх творчого потенціалу та формування справжнього творчого вчителя засобами практичної діяльності.

Отже, творча індивідуальність розвивається під час навчання і виховання особистості, однак найбільше з творчістю пов'язана саме мистецька діяльність, зокрема у вищих педагогічних навчальних закладах у процесі підготовки майбутнього вчителя хореографії. Тому творчість можна вважати необхідною умовою розвитку творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бірюкова Л. А. Педагогічна проблеми розвитку творчої

індивідуальності вчителя музики / Л. Бірюкова // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – 2009. – №2. – С. 249-256. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://pedsciencesspu.ucoz.ua/\\_ld/0/6\\_\\_2\\_2009.pdf#page=249](http://pedsciencesspu.ucoz.ua/_ld/0/6__2_2009.pdf#page=249)

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.). / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.

3. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / О. О. Таранцева. – К., 2002. – 22 с.

4. Тарасюк А. М. Професійна підготовка майбутніх учителів хореографії до роботи у позашкільних закладах освіти / А. М. Тарасюк // Педагогічний альманах: Збірник наукових праць / редкол. В. В. Кузьменко (голова) та ін. – Херсон : РІПО, 2012. – Випуск 13. – 303 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://academy.ks.ua/wp-content/uploads/2014/05/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA-%E2%84%96131.pdf#page=191>

5. Философский словарь / Под ред. И. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – 719 с.

**Курковський Цезарій**, доктор гуманітарних наук,  
ад'юнкт кафедри соціальної педагогіки  
факультету суспільних наук,  
Варміно-Мазурський університет в Ольштині (Польща)  
**Kurkowski Cezary**, dr. nauk humanistycznych,  
adiunkt w Katedrze Pedagogiki  
Społecznej na Wydziale Nauk Społecznych,  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie (Polska)

## **THE CEZAR STUDENT THEATER**

The Cezar Student Theater is part of the alternative theater scene. This theater group deserves special attention because it has a long tradition (it was founded in 1997), it has been very active on the domestic theater scene and has

initiated a theater festival. Cezar's main aim is to promote the students' artistic development and integrate the academic community. Through theatrical art, Cezar searches for various forms of emotional expression, it promotes personal growth and team development by focusing on expression, building imagination and stage sensitivity. Creative team work enables group members to open up, become more aware of each other's needs and experience emotions together. The theater helps its members to develop public self-awareness and creative thinking skills, and it unleashes the group's creative potential.

The communication between the artist and the audience during a stage performance engages the viewer and the actor in a game of «playing theater». The viewer is an indispensable part of the process, and the theater would not exist without him. The viewer can be a passive or an active participant who is engaged in the process deliberately or unknowingly. In some cases, he can become the actor, thus obliterating the viewer-actor boundary. According to Aleksander Hertz, the theater serves a social function through «shared emotions, respect for the same role models, adopting the same customs or esthetic norms. The theater exerts multifaceted effects by addressing different aspects of human personality, satisfying various needs and forms of compensatory behavior, by embodying and expressing different attitudes and expectations» (Hertz, 1978, vol. III, p. 35). It instills vital life skills in young people. The theater promotes a sense of belonging to a group, it connects people and facilitates human contact.

The Cezar Student Theater has produced more than 30 stage performances and installations. It gave performances in numerous theater festivals in Poland and abroad, including in Germany, Russia and Sweden. It is during festivals that a theater can most effectively fulfill its role of a community integrator.

*Cezar Student Theater*  
*«Unearthly variations»*



*Куценко С. В., старший викладач  
кафедри хореографії та художньої культури  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини*

## **ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ В ПРОЦЕСІ СТИЛІЗАЦІЇ НАРОДНОГО ТАНЦЮ**

Формування творчого потенціалу особистості майбутнього вчителя хореографії є одним із найактуальніших завдань сучасної мистецько-педагогічної освіти, яка в нинішній час перебуває на етапі глобальних перетворень в системі вищої освіти України.

Аналіз наукової літератури з проблематики дослідження дає змогу стверджувати, що проблема формування творчого потенціалу частково розглядалася у вітчизняних та зарубіжних дослідженнях. Це сприяло накопиченню певного досвіду в розробці основних положень з даної проблеми.

З точки зору психології, результати досліджень викладені в працях Д. Богоявленської, Л. Виготського, В. Давидова, Д. Ельконіна, А. Лука, В. Моляко Я. Пономарьова, С. Рубінштейна та ін. Педагогічний аспект проблеми формування творчого потенціалу майбутнього вчителя розглядається в працях В. Загвязинського, І. Зязюна, В. Кан-Каліка, Н. Кузьміної, С. Сисоєвої, М. Поташника, В. Сластьоніна та ін.

Позитивно оцінюючи здобутки науковців, слід зауважити, що проблема формування творчого потенціалу майбутніх учителів поки залишається висвітленою частково. Бракує системних досліджень в наукових працях з проблеми підготовки майбутнього вчителя хореографії як творчого спеціаліста засобами народно-сценічного танцю.

У творчості немає початку і кінця, а тільки продовження та розвиток, і це повинно проявлятися на сцені. Творчість складна. Щоб творити, потрібні обставини і можливості, які, на нашу думку, в повному обсязі надає народно-сценічний танець.

Досліджуючи різні аспекти формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю, вважаємо, що дієвим засобом впливу на даний процес є стилізація

народного хореографічного мистецтва. Адже вміння надати новий погляд давно існуючому відрізняє професію вчителя хореографії – людини творчої, від людини здібної.

Щоб з'ясувати вплив стилізації народного танцю на процес формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії, насамперед слід визначити, що означає це поняття.

Стиль – сукупність характерних ознак, особливостей, властивих чому-небудь [1, с. 1392].

Стилізація – надання творчій мистецтва характерних рис якогонебудь стилю, особливостей чиєїсь творчої манери і т. ін. [2, с. 696].

Стилізація народного танцю – перетворення фольклорного танцювального матеріалу до рівня сучасних хореографічних тенденцій.

Для створення стилізованого танцювального номера зазвичай використовується фольклорно-етнографічний матеріал. Опрацювавши який, хореограф має змогу отримати стилізовану сценічну обробку.

Потрібно відзначити, що в основі стилізованого номера лежить, в першу чергу, вивчення фольклорно-етнографічного матеріалу, володіння законами композиції, і звичайно, відчуття стилю – все те, що в сукупності створює потрібний образ або відчуття образу, своєрідного національного характеру народу. Процесу стилізації народного танцю передують ґрунтовне опрацювання фольклорного матеріалу, над яким працює студент, логіка його обробки. При цьому народжуються творче бачення майбутнього перетворення, пробуджується процес творчого пошуку, відбувається підбір характерних рис, образів, танцювальної лексики.

І тут ми схилиємося до думки І. Гутник, що для народного танцю поняття стилізації передбачає не лише надання йому тих чи інших стильових ознак, а й – що найголовніше – збереження його першооснови. В цьому випадку стилізація сприймається як гра, віртуозне обіграння жанру, коли твір набуває ознак сучасного танцю і водночас передає національний колорит [3, с. 251-257].

Вдаючись до стилізації народного танцю на заняттях народно-сценічного танцю, майбутні вчителі хореографії мають змогу проявити власне бачення хореографічного твору, що є немало важливим в процесі формування їх творчого потенціалу.

Основними можливостями, які відкриваються перед студентами-хореографами в процесі стилізації народного танцю є:

- поєднання традиційності і сучасності;
- синтезування характеру хореографічної лексики (народний танець, класичний танець, сучасний танець, гімнастика, акробатика);
- насичення режисури танцю новими хореографічними образами;
- втілення оригінальних ідей при створенні сценічного костюму та декорацій.

Таким чином, можна зробити висновки, що процес стилізації народного танцю розвиває творчу природу студента, дає зрозуміти, що він може творити на основі власного бачення, а педагогам дозволяє вдосконалювати процес формування творчого становлення майбутнього вчителя хореографії.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
2. Словник української мови. [В 11 т.]. – Т. 9 : С / ред. І. С. Назарова. – К. : Наукова думка, 1978. – 916 с.
3. Гутник І. М. До проблеми стилізації народного танцю / І. М. Гутник // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. Випуск XXII. – К. : Міленіум, 2009. – С. 251-257.

***Лисенко І. М.,** магістрант  
кафедри мистецької педагогіки та хореографії  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка*

## **ПРОГРАМНО-ЗМІСТОВІ ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ У СФЕРІ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ**

На сучасному етапі розвитку мистецтва формується нова парадигма освіти й виховання, яка гармонійно синтезує музику, хореографію, норми поведінки та спілкування між людьми. Природна грація, пластика,

фізична підготовка, почуття міри, увага до партнера у танці, доброзичливість та привітність – риси, які набуваються у процесі занять бальними танцями. Це, передусім, пов'язано з багатогранністю цього танцювального напрямку, який поєднує у собі засоби спортивно-фізичного та художньо-естетичного розвитку особистості.

Метою програми курсу «Сучасний бальний танець» є вивчення танцювального репертуару різних вікових груп та різних напрямків розвитку цього жанру, оволодіння основами композиційної побудови бального танцю, методикою його виконання.

На нашу думку, важливою складовою підготовки майбутніх учителів хореографії є формування професійних компетенцій, які будуть реалізовуватися в його педагогічній, організаційно-управлінській і науково-дослідницькій діяльності. Для формування компетенцій важливо чітко визначити типове завдання діяльності, рівень базових знань та умінь. Виходячи з цього, серед основних завдань діяльності для підготовки фахівців у сфері бального танцю є: методичні – надання студентам необхідних теоретичних знань, практичних навичок та вмінь у питаннях організації та функціонування колективу бального танцю, виховання у студентів потреб у систематичному накопиченні знань, їх узагальнені, аналізуванні, вироблення своєї точки зору з розглянутих питань; пізнавальні – студенти повинні пізнати історію виникнення та розвитку бальних танців, вивчити методика виконання рухів латиноамериканських та європейських танців; практичні – оволодіння студентами технікою виконання танців латиноамериканської та європейської програм.

Для виконання цих завдань рекомендується проводити наскрізну практику протягом всього періоду навчання, прищеплювати студентам навички самостійної роботи. У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен знати: історію виникнення та шляхи розвитку бального танцю на сучасному етапі; теоретичні основи методики виконання та викладання рухів бального танцю; методи, прийоми, форми та стилі викладання бального танцю; методика проведення уроку бального танцю; стилістичні особливості музичних творів для танців європейської програми.

Уміти: безпомилково визначати і розрізняти танці; використовувати знання технічного виконання танців в педагогічному процесі навчання

бальних танців; розкрити перед виконавцями смислову образність, характер і музикальність танців; пояснити методичні прийоми вивчення рухів; застосовувати отримані знання у самостійній педагогічній діяльності; здійснювати підбір музичного матеріалу для роботи на уроці; вирішувати організаційні питання щодо реалізації педагогічного процесу; вміло використовувати танцювальний костюм і його деталі, а також аксесуари для певної програми в бальному танці; використовувати навчально-методичну та монографічну, а також навчальну відеоінформацію в процесі навчання.

Зміст програми поділено на декілька змістових модулів, які відповідають поставленим завданням. Кожний модуль складається з тем і містить навчальний матеріал, який дає можливість ознайомити студентів з: історією та шляхами розвитку бального танцю, естетикою поведінки в парі, методикою вивчення та виконання рухів європейських і латиноамериканських танців, методикою постановочної роботи у шкільних колективах бального танцю тощо. Таким чином, зауважимо, що програми підготовки майбутніх учителів хореографії у сфері бального танцю є орієнтовними, а тому викладачі навчальних закладів можуть вносити зміни та доповнення у її зміст.

*Лісовська Н. Ю., старший викладач  
кафедри музичного мистецтва та хореографії  
Південноукраїнського національного  
педагогічного університету імені К.Д.Ушинського*

## **МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ ДО СТВОРЕННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ З РОЗГОРНУТОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ**

Будь-який твір хореографічного мистецтва завжди містить у собі певну думку, виражену в хореографічній формі. Без цього немає і не може бути танцювального мистецтва. Драматургія змістовного танцю є однією з найскладніших форм діяльності балетмейстера. Народно-сценічний танець, що володіє драматургічним змістом, є вищим родом танцювального мистецтва.



Робота балетмейстера під час створення народно-сценічного танцю досить складна. Іноді складається хибна думка, що танець можна створити, не відходячи від столу (описати загальну дію, вказати рухи, фігури, ракурси та жести). Насправді ж немає професії більш виснажливої у фізичному і розумовому відношенні, ніж професія балетмейстера-постановника. Адже він має не тільки створити танець в своїй уяві, але й вміти показати його виконавцям і через танцювальні рухи та їх характер передати зміст твору. Орієнтуючись на задум, постановник мусить розібратися в темі та формі майбутнього твору, встановити послідовність мізансцен і окремих фігур, підібрати відповідну музику і вирішити з художником питання костюма та загального оформлення [1, с. 66].

Створене лібрето необхідно розкласти на п'ять частин драматургії. Балетмейстер створює сценарну розробку. Він так веде свою «застільну» творчість, щоб всі дрібниці, передбачені у сценарній драматургії, обов'язково розчинялися в рухах виконавців, де психічне і хореографічне логічне дійство на основі музичної драматургії могло б створювати хореографічний текст.

Практикою доведено, що тільки танцювально-пластичний рух здатний відобразити складні драматургічні завдання, зберігаючи свою хореографічну основу. Всі образні помисли виконавців, вся їхня внутрішня наповненість проникає в танцювально-пластичну лексику і починає виявляти конфліктний розвиток подій, а образна дія відображає суперечності сценічного життя.

Музика та хореографія вступають в єдність образно-танцювальної дії, а виконавська майстерність виявляє сенс і логіку подій в прийомах танцювально-пластичної хореографії. Тут проявляється закон, наявний в природі і чинний на сцені. У міру дозрівання художнього образу лексика повинна звільнитися від побутових подробиць пантоміми, в ній залишаються тільки «знаки» і «факти». Але коли починає говорити мовою внутрішньої образності, коли душа співає, тоді психічний і хореографічне зливаються в хвилююче ціле, всі образні знаки і факти в лексиці створюють потрібну думку.

Зустрічаються випадки, коли молоді балетмейстери забувають про п'ять частин драматургічного розвитку в танці і всю свою увагу приділяють формі. Тоді виникає композиція, позбавлена осмисленої дії, форма заради форми; твір, позбавлений людських почуттів, переживань,

втрачає соціальну значимість. У такому творі порушується діалектичну єдність змісту і форми. Але бувають і інші відхилення. Коли балетмейстери нагромаджують масу подій, які також руйнують твір. У цьому випадку треба пам'ятати, що в танцювальній композиції зміст і форма повинні знаходитися в єдиному художньому поєднанні. Глядач аналізує творчість балетмейстера і оцінює танець, завжди надаючи велике значення тому, який зміст він несе і в яку форму він одягнений.

Загальна форма танцю впливає із задуму. На її основі формуються малюнки танцю, його танцювальне зміст, лексика і фольклорна формула. Всі ці засоби стають виразниками задуму. Вони не випадково вносяться балетмейстером в сценарну розробку, а для того, щоб грати роль «путівника» у творчому процесі. Молодому балетмейстеру, крім згаданого «путівника», потрібні такі теоретичні приклади для творчого осмислення і методичного визначення твору, щоб він міг зрозуміти, якими засобами слід втілювати задум.

Необхідно, щоб це питання було ясним для балетмейстера, коли його фантазія набуває свободу дії в творчому процесі, у створенні його рухів тіла для розкриття складних смислових вузлів. Насамперед танцівник-виконавець, з яким балетмейстер може приступити до розкриття смислових вузлів, повинен бути навчений цьому, щоб він був одержимий в пошуку і став би союзником у сміливому новаторстві, в цікавому зображенні життя засобами танцю.

Отже, сформувалася вимога до художньої цілісності танцю, порушеної в першій проблемі балетмейстера, яка вимагає шанобливого ставлення до всіх закономірностей драматургічного розвитку в хореографічному творі. Друга проблема – визначити танцювально-пластичну лексику.

Балетмейстер-постановник, репетитор, педагог розуміють, що танцівники-виконавці дуже мало тренуються в тому, як треба розчиняти думку в танцювальній лексиці, в якій необхідно відобразити певну думку. У хореографії все починається з психологічних процесів. Для цього слід мобілізувати психіку виконавців. Тоді балетмейстер буде складати лексику, здатну нести психічний стан, а підготовлений танцівник матиме можливість передати її своїм виразним тілом. Однак, слід зауважити, що хореографія нашого часу не може прогресивно розвиватися, якщо балетмейстер і виконавці не вміють психологічно передавати думку в

зовнішньому і внутрішньому стані образу. Для цього треба складати певну форму лексики, щоб виконавці мали можливість висловити будь-яку задану думку. Балетмейстери повинні усвідомити, що їх творча фантазія не може розраховувати на підбір виразної лексики з існуючого її запасу. У наш час вже доведено, що треба складати, ґрунтуючись на змісті, на психологічних і хореографічних сферах дії.

Виявлення думки, розвиваючої зміст в танці, складається з інтонації в лексиці, з експресії почуттів у ній, де виявляється правда деталі, а потім формується правда цілого через серію навідних знаків у рухах тіла, що мають логіку психічного та хореографічного значення. Думка в танцювальних рухах завжди важкодоступна, тому її наскрізна сюжетна лінія у творі досягається працею. Вона народжується композиційно індивідуальними знаками в рухах, підказаних творчою фантазією балетмейстера. При цілеспрямованому створенні лексики виходять з змісту і характеру того образу, якому вигадується дієва лексика. Спочатку балетмейстер шукає лексичну формулу, щоб якомога яскравіше відобразити характерну особливість і цілеспрямованість створюваного образу. Прагнення балетмейстера спрямовується на те, щоб образ створювався хореографічно і, у міру розвитку змісту, міг би в лексичних засобах набирати повноту втілення теми. У цьому випадку творчий процес створення образу передбачає дотримання єдиної лінії в специфічних формах лексики для кожного образу з розрахунком їх драматургічного розвитку в міру дозрівання змісту.

Основними засобами створення художнього образу в хореографії є танцювально-пластична лексика, характеристика образів і емоційно виразна майстерність танцівника. Вони розвивають сюжет, а також виявляють ідею. Якщо все це балетмейстер добре усвідомлює і правильно розуміє, як треба створювати образні характеристики та точні інтонації в них, то він може створити зорову, звукову, нюхову, дотикальну і смакову характеристику образу. Щоб провести зміст ідеї через танцювальний твір, балетмейстер не повинен прагнути до нагромадження великої кількості фактів. Необхідно відбирати характерне у факті і композиція повинна розвиватися за рахунок характерною деталі. Нагромадження деталей – це загибель твору.

Коли балетмейстер і виконавці добре усвідомлюють, що вони повинні складати хореографічний текст, отже, у них дозріло поняття, що

лексична форма є не оболонка, одяг або зовнішній покрив, який можна зняти, а особа, тіло, душа, жива плоть змісту. Вони можуть приступити до створення народного танцю з розвиненою драматургією, де танцювальний рух, мімічний вираз, композиційна побудова – усе несе думку, матеріально-виражене членування і взаємний розподіл частин. Балетмейстер бере будь-який сюжет і створює з нього хореографічний текст.

## **СПИСОК ВИКОРИСТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: Методичний посібник для відділень хореографії педуніверситетів / А. М. Кривохижа. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченко, 2005. – 99 с.

*Ляшенко А. В., магістрантка кафедри педагогіки  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка*

## **ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПРОГРАМА З ДИСЦИПЛІНИ «УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВНЗ І-ІІ РІВНЯ АКРЕДИТАЦІЇ (СПЕЦІАЛІЗАЦІЯ «НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЯ»)**

Ми розробили експериментальну програму з дисципліни «Український танець», яка є складовою навчально-методичного комплексу з означеного предмету та призначена для удосконалення змісту, форм і методів його викладання. Нами визначена структура програми, що включає в себе теоретичний матеріал, який дозволяє досконало оволодіти методикою підготовки і здійснення навчального процесу. Методичні вказівки до практичних робіт містять алгоритм виконання. Зміст і організація навчального процесу залежать від рівня підготовки і творчих здібностей студентів. Розроблена експериментальна програма, є системоутворювальною у формуванні компетентності молодшого спеціаліста з хореографічного мистецтва: майбутнього керівника аматорського хореографічного колективу, вчителя хореографії та артиста ансамблю народного танцю.

Метою викладання дисципліни «Український танець» є формування системи знань про регіональні, стилістичні та композиційні особливості українського танцю, практичне оволодіння лексичною основою українського танцю, характером та манерою його виконання. Основними завданнями вивчення є: вивчення стилістичних особливостей локальних районів України; практичне оволодіння лексикою, особливостями композиційної побудови, характером та манерою виконання рухів українського танцю; вивчення танцювальних комбінацій, етюдів різних локальних районів України; опанування системи рухів українського народного танцю та засвоєння методики викладання цих рухів.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні

- знати: теоретичні основи українського танцю; характерні особливості танців локальних районів України; особливості композиційної побудови українських танців; методику виконання рухів танців України;

- вміти: технічно в характері та манері виконувати рухи танців локальних районів та етнічних груп України; виконати на середині зали ускладнені рухи танців України; складати комбінації та етюди біля станка і на середині залу на основі танців різних регіонів України.

У ході роботи над програмою, ми ставили перед собою низку завдань і в результаті дійшли до їх вирішення:

- створили експериментальну навчальну програму, яка оснований на зв'язках з дисциплінами хореографічного циклу;

- збільшили кількості аудиторних годин (за рахунок самостійної роботи), з метою більш широкого вивчення хореографічного мистецтва України та поліпшення якості знань студентів;

- подовжили вивчення курсу до шести семестрів (III семестру по VIII семестру);

- додали до програми нові теми занять та їх плани, які були відсутні у попередніх програмах, вважаємо доцільним вивчення стилістичних особливостей таких регіонів, як Слобожанщина, Буковина та Бойківщина, а також поглиблене вивчення місцевого фольклорного хореографічного матеріалу.

- включили вимоги до самостійної роботи, в межах якої студенти відпрацьовують практичні навички, складають та описують комбінації на основі тренувальних вправ біля станка, виконують огляд навчально-

методичної літератури, знайомляться з творчою діяльністю видатних балетмейстерів-фольклористів Полтавщини, записують відео фольклорних танців.

Результати апробації означеної програми на базі Гадяцького училища культури імені І.П. Котляревського засвідчили, що поставлена мета була досягнута, зокрема фахова компетентність студентів удосконалилась. Тому експериментальна програма з дисципліни «Український танець» є ефективною та потребує подальшого впровадження її у навчальний процес.

*Медвідь Т. А., кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії  
Херсонського державного університету*

## **АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ**

Сьогодні в Україні можна назвати близько 15 ВУЗів, де видається диплом бакалавра, магістра хореографії. Частіше всього разом з основною спеціалізацією в дипломах вказується додаткова: художня культура, режисура, педагогіка та методика середньої освіти і т.д. Все це говорить про високий загальний рівень культурного розвитку та цілісного бачення професії.

Слід також зауважити, що за вимогами міністерства освіти України, у вищих навчальних закладах мають право викладати фахівці, що мають науковий ступінь кандидата або доктора наук. Це стало поштовхом для пожвавлення наукової діяльності фахівців-хореографів в області історії, теорії хореографії, наслідком чого стало написання дисертаційних робіт в історичному та мистецтвознавчому напрямі.

Кожен вищий навчальний заклад в освітній практиці стикається з певними складнощами. Загальною тенденцією на сьогодні стало: скорочення аудиторних годин, збільшення годин на самостійну підготовку, зменшення навчальних кредитів, відкриття нових спеціалізацій, введення у науковий план нових навчальних дисциплін, нові форми роботи зі студентами, зміна пріоритетів від придбання

практичних навичок до наукових пошуків, суттєве збільшення оплати за навчання, сучасні вимоги роботодавців до випускників, велика кількість конкурентноспроможних профільних навчальних закладів. З цими проблемами стикаються і заклади освіти мистецького спрямування, зокрема, хореографії. Всі ці аспекти потребують переосмислення форм та методів роботи зі студентами.

До проблем професійної підготовки студентів-хореографів звертались сучасні педагоги та науковці: Т. Благова, Л. Андрощук, О. Мікулінська, І. Легка, Л. Митакович, С. Куценко та ін.

Головним завданням хореографічної освіти, крім виконавської підготовки, є розвиток у студентів їх базових творчих здібностей, формування педагогічних умінь та навичок, а також навчання вмінням створювати власний хореографічний продукт. З цим завданням, на мою думку, навчальні заклади справляються успішно, адже в рамках навчального плану передбачено достатня кількість дисциплін, що допомагають студентам-хореографам творчо розкритися та готують студентів до самостійної творчої роботи.

Невід'ємною одиницею навчально-виховного процесу майбутнього педагога є хореографічний ансамбль, де студенти мають можливість переймати досвід творчої роботи керівника колективу для подальшого застосування у педагогічній практиці [1]. Концертна, фестивальна та конкурсна діяльність хореографічних колективів стимулюють студентів до творчої діяльності.

Теоретичні дисципліни стимулюють активність і самостійність студентів у навчанні, так як передбачають створення сприятливих умов для виявлення і розвитку у них творчих здібностей, формування здатності до пізнавальної діяльності, вміння аргументовано доводити свою точку зору.

Виконання реферативних і курсових робіт розширює науковий світогляд студента, формує його переконання, навички інформаційного пошуку, сприяє розвитку самостійного мислення, тренує пам'ять, здатність до аналізу та узагальнення.

Отже, в умовах навчально-виховного процесу у вищих закладах освіти створюються сприятливі умови для творчого зростання студентів-хореографів.

Професія «хореограф» передбачає навчання та самонавчання протягом всього життя, тобто вона потребує постійної освіти та підвищення кваліфікації. Задача педагогів сучасних вузів полягає в спрямуванні студентів на цю навчальну діяльність. З огляду на це, збільшення годин на самостійну роботу студентів є обґрунтованою в умовах сучасної освіти.

Однак, виникають певні складнощі щодо формування завдань для самостійної роботи, адже загальноприйнятих регламентованих правил з цього виду діяльності ще не було розроблено. Звідси виникає проблема контролю та оцінювання цього виду діяльності. Виконання завдань для самостійної роботи може здійснюватися за допомогою і без допомоги викладача (але без його безпосередньої участі), мати репродуктивний і творчий характер. Організація самостійної роботи студента повинна носити творчий і пошуковий характер, спрямовуватися на постійну самоосвіту і самовдосконалення. Але без належного контролю за цим видом діяльності продуктивність її буде неефективною, що тягне за собою зниження якості знань студентів.

Збільшення годин на самостійне опрацювання і скорочення аудиторних годин та навчальних кредитів змушує підвищувати темп вивчення матеріалу з одночасною його концентрацією, а з іншого боку – самостійне оволодіння ним викликає серйозні труднощі в студентів. У цьому зв'язку виникає проблема пошуку раціональних методів викладання навчальних дисциплін, спрямованих на досягнення гармонічної єдності аудиторних і позааудиторних форм занять [2].

Проблемним в навчально-виховній практиці є заохочення студентів до відвідування практичних семінарів, майстер-класів, конкурсів. Студенти аргументують власне небажання відсутністю коштів, зайнятістю та незацікавленістю. Насправді ця ситуація виникає через відсутність правильної мотивації. Над залученням студентів у цю позааудиторну роботу необхідно працювати з першого року навчання, застосовуючи такі методи виховання, як навіювання, власний приклад, заохочення. Вирішення цієї проблеми дозволить студентами розширити кругозір, покращити виконавські можливості, знайти індивідуальний стиль, об'єктивно оцінити власні творчі можливості, знайти нові ідеї, навчитись правильно сприймати критичні зауваження і виправляти помилки.



У зв'язку з сучасними економічно-соціальними умовами більшість студентів змушена працювати, а це в свою чергу впливає на відвідування занять, що в свою чергу знижує якість освіти. Для того, щоб не виникло труднощів з обов'язковим працевлаштуванням випускників, іншими словами – розподілом, студенти влаштовуються на роботу ще під час навчального процесу, що також не завжди позитивно впливає на навчальний процес.

Суттєвою проблемою є обмежений доступ студентів до методичної літератури з фаху. Сьогодні поживавився процес теоретичних, методичних та наукових публікацій. Педагоги намагаються забезпечити студентів навчальними посібниками та підручниками. Але, у вільній продажі пристойних посібників майже не має, фахова література радянського періоду, що зберігає актуальність і сьогодні та має високий рівень, майже не перевидається. Собівартість нових підручників з фаху дуже висока, тому студенти відмовляються їх купувати. Сучасні студенти майже не відвідують бібліотек. До того ж розвинена інтернет-система дозволяє студентам дуже швидко знайти необхідну інформацію. Однак студенти не завжди вміють фільтрувати неякісний матеріал, що також впливає на якість їх знань.

Підводячи підсумок, зазначимо, що актуальні проблеми підготовки майбутніх хореографів у вузі виділені нами в ході дослідження особливостей цієї підготовки, спрямовує наші наукові пошуки в бік виявлення оптимальних педагогічних та організаційних засобів їхнього вирішення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Куценко С. В. Формування творчого потенціалу особистості майбутнього вчителя хореографії на заняттях ансамблю народного танцю / С. Куценко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/131/1/>
2. Філімонова О. Актуальні проблеми професійної підготовки майбутніх хореографів [Електронний ресурс] / О. Філімонова // Наукові конференції. – Режим доступу : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1538>

*Микулинская О. С., кандидат философских наук,  
доцент кафедры музыкального искусства и хореографии  
Южноукраинского национального педагогического  
университета имени К. Д. Ушинского*

## **ПОЗВОНОЧНИК КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА**

Существует стереотипное представление о том, что занятия хореографией это всегда красивая осанка и здоровая спина. Теоретически это утверждение имеет свое логическое обоснование, но, как показывает практика, это не всегда так. На практике, иногда мы видим сутулых танцоров, или, что чаще всего, имеющих болезненные проблемы со спиной. В каждом отдельном случае причиной неправильной функциональной работы спины могут выступать разные факторы. Но теоретически правильную красивую осанку можно представить как сочетание трех факторов: во-первых, здоровых врождённых физиологических качеств; во-вторых, опыта и профессиональности педагога; в-третьих, осмысленной работы ученика.

Относительно первого фактора следует заметить, что в последние три десятилетия заболевания опорно-двигательного аппарата, в частности позвоночника, получили настолько широкое распространение, что Всемирная организация здравоохранения (ВОЗ) посвятила первую декаду 21 в. решению этих проблем. Несмотря на опыт, накопленный многими поколениями, современная медицина не в силах справиться с эпидемией данных заболеваний. Последние, по своей частоте проявлений, распространенности и количеству осложнений, приводящих к инвалидности, уже давно обогнали заболевания сердечно-сосудистой системы [1, с. 5]. Причины заболевания могут быть различными, но вероятнее всего, следует рассматривать комплекс причин, среди которых специалисты обычно выделяют: нерациональный двигательный режим (длительное сидение, недостаточная или сверх-нагрузка), переохлаждение, несвоевременное выявление и лечение детского плоскостопия, профессиональный и бытовой травматизм.

Аюрведа (индийское учение «знание о жизни») выделяя основные причины нездоровья, на первом месте отмечает: режим дня и, конечно же,

питание. Еще в древности, Гиппократ, сказал: «Мы то, что мы едим». Далеко не всегда современный человек получает достаточный объем необходимых для костей и мышц химических элементов. Поэтому, перед началом занятий хореографией, необходимо проконсультироваться с врачом и о результатах осмотра сообщить хореографу.

Относительно взаимоотношений позвоночника и хореографии, нужно понимать, что каждое направление хореографии оказывает специфическую нагрузку на спину. Например, в классическом танце позвоночник – это ось тела, ось вращения; даже существует термин «поставить спину». Все упражнения экзерсиса у станка и на середине зала требуют правильного ровного положения позвоночника. Правильная осанка является результатом силы и стабильности мышц, окружающих позвоночник и поддерживающих его естественные изгибы. Такое положение тела называется нейтральным. Жаки Грин Хаас в своей книге «Анатомия танца» описала и само положение, и как над ним работать. Автор отмечает, что необходимо растягивать позвоночник в осевом направлении, сохраняя при этом его природные изгибы, и это, в свою очередь, поможет избежать чрезмерной нагрузки на позвонки и межпозвоночные диски [3, с. 28]. Особенно при исполнении различных наклонов и перегибов корпуса необходимо исполнять их, как говорится, «через верх», т. е., сначала вытянуться вверх, а потом исполнять наклон. При осознанном исполнении движений классический танец формирует правильный мышечный корсет.

Если же говорить, о пальцевой технике, то существует много тонкостей, которые, если их не учитывать, могут негативно отразиться на здоровье. Во-первых, неприродное перераспределение нагрузки со всей стопы только на пальцы уже не в пользу здоровью, но при определенной длительной профессиональной подготовке может быть применена, тем более, что это ограниченное количество времени, а не целый день. И, конечно же, возрастные ограничения, которые не всегда соблюдаются в детских хореографических коллективах. Стопа должна быть физиологически сформирована и правильно подготовлена. Иначе, к сожалению, проблемы с опорно-двигательным аппаратом (не только со стопой, а и с коленными, тазобедренными суставами и позвоночником) обеспечены.

Рассматривая работу позвоночника в народно-сценическом танце, следует заметить, что принципы схожи с классическим. В тоже время народный танец очень разнообразен и многогранен, что увеличивает вариативность работы позвоночника. Опять же стоит помнить об осевом вытягивании спины. Особого внимания требует мужская трюковая часть (сальто, фляки, и др.), при некоторых обстоятельствах (недостаточный разогрев, недостаток подготовки, неправильный подход, неудачное приземление и др.) могут возникать защемления и другие болезненные состояния спины, которые лучше предупредить предшествующим специально подобранным комплексом упражнений.

Бальная хореография, включая в себя две программы: европейскую и латиноамериканскую, несет, на первый взгляд, достаточно сбалансированную нагрузку на спину. Но если рассматривать, например, только европейскую программу, то наблюдается неравномерная работа мышц шеи, особенно у партнерши (т.к. большую часть времени голова повернута влево), а также длительный статический наклон в грудном отделе назад. Особой дополнительной нагрузкой на позвоночник (и на опорно-двигательный аппарат в целом) является использование женской бальной обуви на достаточно высоком каблуке. Если время тренировки непродолжительное, то это не даст сильных осложнений, но если рассматривать балльные танцы как профессиональный вид деятельности, то он требует дополнительных специальных упражнений, компенсирующих излишнюю нагрузку и на стопы, а как следствие на колени, и на позвоночник. Поэтому, на наш взгляд, учитывая специфику работы балльных клубов, необходима выработка специальных комплексов упражнений с учетом данной профессиональной деятельности.

В последнее время все большую популярность приобретают восточные танцы. Достаточно разнополярные точки зрения существуют о влиянии этого вида хореографии на физиологическое состояние позвоночника. Интернет сайты пестрят о благоприятном воздействии, и учитывая тот факт, что в восточных танцах позвоночник работает во всех трех проекциях, можно согласиться. Оппоненты утверждают, что за счет постоянной активной работы тазобедренной части межпозвоночные диски, говоря бытовым языком, стираются. Эта проблема требует более глубокого медицинского изучения.

В джазовом танце, как отмечает Никитин В.Ю., спина мягкая и расслабленная. В танце модерн позвоночник, как и в классическом танце, является осью движения, но эта ось не всегда направлена строго вертикально, а очень часто изгибается и вращается в различных отделах. Распределение напряжения и расслабления позвоночника – основа техники джазового танца [2, с. 5]. Начиная с 70-гг. прошлого столетия эти две техники проникли друг в друга так, что появилась новая лексическая система, получившая название модерн-джаз танец. Она наиболее комплексно воспитывает тело танцора, включая в себя наработки классической хореографии, модерна и джаза, включая в себя как статическую, так и динамическую нагрузку на позвоночник во всех его отделах.

Таким образом, следует отметить, что: во-первых, независимо от направления хореографии, необходимо следить за «осевым вытягиванием», которое дает возможность не травмировать межпозвоночные диски, функциональное значение которых очень значимо в хореографии (гибкость и амортизация); во-вторых, включать в уроки упражнения, как на расслабление, так и на силу мышц, поддерживающих позвоночник, так как и слабость, и наоборот, зажатость могут создавать нестабильность в работе позвоночника; и в третьих, требуется разработка комплексов упражнений на развитие мышечного корсета с учетом специфики каждого направления хореографии.

Данный взгляд достаточно обзорный, поверхностный и выявляющий недостаточную степень разработанности данной проблемы. Требуется большая экспериментально-опытная работа по изучению влияния разных направлений хореографии на функциональные особенности позвоночника.

## **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Как избавиться от боли в спине и суставах. Система Дикуля, Касьяна, Ниши, Брэгга / сост. В. Периостовцев. – Харьков : Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2013 с. – 512с.
2. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2000. – 440 с.
3. Хаас Ж. Г. Анатомия танца / Ж. Г. Хаас [пер. с англ. С. Э. Борич]. – Минск : Попурри, 2011. – 200 с. : ил.

**Невдачина Г. П.,**  
*Сумський державний педагогічний*  
*університет імені А. С. Макаренка*

## **ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЛЕТУ**

У 1651 р. вийшла перша англійська праця по теорії танцю – «Англійський учитель танців» Дж. Плейфорда. Танець став перетворюватися на балет, коли його почали виконувати за певними правилами. Вперше їх сформулював балетмейстер П'єр Бошан, який працював з Ж. Б. Люллі і очолив у 1661 році французьку Академію танцю. У Паризькій опері XVII ст. виконувався особливий жанр театральномузичного видовища – опери-балети композиторів А. Кампра, Ж. Ф. Рамо. П. Бошан записав канони благородної манери танцю, в основу якої поклав принцип виворотності ніг (*en dehors*). Таке положення давало людському тілу можливість вільно рухатися в різні боки. Всі рухи танцівника він розділив на групи: присідання, стрибки, обертання, положення корпусу. Виконання цих рухів здійснювалося на основі п'яти позицій ніг і трьох позицій рук. Всі «па» класичного танцю є похідними від цих позицій ніг і рук (*port de bras*). Так почалося формування балету, що розвинувся до XVIII ст. з інтермедій та дивертисментів у самостійне мистецтво.

На початку XVIII століття танцмейстери П. Сайрис, Дж. Ессекс і Дж. Уївер перевели з французької мови праці Ж. Рамо і Р. О. Фейє. Проте основоположником сучасного балету вважається французький балетний танцюрист, хореограф і теоретик балету, творець балетних реформ Жан Жорж Новер (фр. *Jean-Georges Noverre*). Він народився 29 квітня 1727 р. у Парижі і за рішенням ЮНЕСКО з 1982 року день його народження відзначається як міжнародний день танцю. Класичні праці Ж. Ж. Новера «Теорія і практика танцю взагалі, композиції балетів, музики, костюма і декорацій, супутніх йому» («*Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres*») та «Листи про танець і балети» не втратили значення і в другій половині XX ст.

Жан Жорж Новер надавав найважливішого значення драматургії балетного спектаклю, прагнув воскресити мистецтво пантоміми,

наповнити балетний спектакль глибоким змістом. «Балет представляє собою картину або, вірніше, послідовний ряд картин, зв'язаних в одне ціле визначеною дією», писав він у своїй книзі «Листи про танець і балет». Він вважав, що сцена для балетмейстера є тим же, чим полотно для живописця, оскільки балет – «сама природа, облагороджена всією принадністю мистецтва». Новеровські перетворення торкнулися і декорацій, і костюмів, і музики, у результаті чого балет став самостійним театральним жанром.

У книзі «Листи про танець і балети» хореограф затверджував свою естетику балетного мистецтва. Він, міркуючи про хореографічну драматургію, пропонував ретельно підходити до розробки сюжету для балетного спектаклю, до його вибору, говорив про виразний танець, у якому б розкривався людський характер. Закликав створити «діючий», тобто змістовний і виразний танець, у якому почуття, думки і події розкривалися б у пантомімі і танцювальних рухах. Він багато говорив у своїй теоретичній праці про єдність музики і хореографії, підкреслюючи, що в музиці вже повинна бути закладена драматургія, яку постановник має розкрити в танцювальному рішенні.

Теоретичні основи балету, закладені Жан Жоржем Новером, зробили вирішальний вплив на весь подальший розвиток світового балету і стали основними постулатами, серед яких, в першу чергу, взаємодія всіх компонентів балетного спектаклю, логічний розвиток дії і характеристик діючих осіб.

*Ніколаї Г. Ю., доктор педагогічних наук,  
професор, завідувач кафедри  
теорії мистецької педагогіки та хореографії  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка*

## **ПРЕДМЕТ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ХОРЕОГРАФІЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ**

Головним завданням хореографічно-педагогічної компаративістики на етапі її становлення безсумнівно є визначення її предмета і завдань.

Якщо спиратися на популярну на пострадянському просторі думку Б.Л. Вульфсона про те, що предметом порівняльної педагогіки як окремої галузі наукових знань є тенденції та закономірності розвитку освіти в різних країнах і геополітичних регіонах, а завданнями – розробка критеріїв для адекватної оцінки якості освіти в окремих країнах, уніфікація термінологічного апарату та виявлення закономірностей і тенденцій розвитку освіти, а також здійснення прогностичних функцій, то предметом хореографічно-педагогічної компаративістики слід вважати тенденції та закономірності розвитку хореографічно-педагогічної освіти в різних країнах.

Наголосимо, що визначення предмету хореографічно-педагогічної компаративістики як галузі порівняльної педагогіки стикається з тими самими проблемами, що й остання. Аналіз численних спроб науковців різних країн визначити предмет порівняльної педагогіки засвідчив, що він частково співпадає з предметами інших галузей педагогіки: дидактики, теорії виховання, соціальної та спеціальної педагогіки, андрагогіки тощо.

Деякі польські дослідники визнають порівняльну педагогіку спадкоємицею історії виховання. Зауважимо, що в навчальних планах вишів історія виховання становить польський еквівалент української історії педагогіки. Так, Я. Фратчак зазначає, що наскільки історія виховання займається змінами освітніх структур і явищ у процесі розвитку історії культури різних держав і народів, настільки порівняльна педагогіка вивчає сучасні освітні структури і явища у світі». Б. Наврочинський формулює такі завдання порівняльної педагогіки: збір відомостей і статистичних даних про різні системи виховання й навчання, монографічний опис окремих систем виховання і навчання, порівняння їх між собою, виявлення спільних засад їх будови і спільних закономірностей розвитку. В. Оконь стисло характеризує порівняльну педагогіку як педагогічну дисципліну, що займається аналізом і порівнянням систем виховання й освіти в різних країнах у зв'язку з їх політично-економічним і соціально-культурним розвитком. Остання думка вельми слушна стосовно хореографічно-педагогічної освіти. Наукові пошуки засвідчили, що новітня галузь, котра стоїть на перетині мистецької та педагогічної освіти, є продуктом політично-економічного і соціально-культурного розвитку на теренах пострадянського простору.



Зауважимо, що для порівняльної педагогіки західних країн характерним є отримання спільних уніфікованих характеристик і використання кількісних емпіричних методів. У той же час для досліджень у сфері хореографічно-педагогічної освіти (ХПО) найбільш придатними видаються якісні дослідницькі методи аби забезпечити глибоке вивчення культурологічних особливостей її розвитку в кожній пострадянській країні.

На нашу думку, методологічну цінність для хореографічно-педагогічної компаративістики становлять такі підходи: *діалектичний*, що дозволяє виявити закономірності розвитку хореографічно-педагогічної освіти та головну внутрішню суперечність між хореографічною та педагогічною складовими як основне джерело її саморозвитку; *історико-генетичний*, що дає змогу виділити етапи у процесі зародження, становлення та розвитку ХПО; *проблемно-хронологічний* у поєднанні з *компаративістським*, що дозволяє виявити взаємозалежності теоретичних і практичних засад ХПО в різних країнах на різних етапах її становлення й розвитку; *соціокультурний*, який допомагає порівнювати системи ХПО в різних країнах в континуумі пострадянського простору; *системно-синергетичний*, який надає можливість розглянути ХПО як систему зі складною, відкритою організацією, що функціонує в динамічному контексті, систему, інтеграційні тенденції розвитку якої сьогодні зумовлюють такі зовнішні атрактори як єдиний європейський освітній простір та мистецька освіта; *аксіологічний*, що спрямовує на дослідження ХПО у контексті естетичної парадигми, визначаючи естетичне виховання як своєрідну освітню орієнтацію, що посиляється на універсум естетичних цінностей, передусім цінностей мистецтва; *міждисциплінарний*, який дає змогу залучати наукові теорії та концепції із суміжних галузей пізнання як засоби вивчення проблем хореографічної педагогіки, позначених комплексним характером, що вимагає застосування пізнавальних можливостей інших гуманітарних наук – філософії, мистецтвознавства, психології тощо; *комунікативно-інформаційний*, що дозволяє аналізувати підготовку вчителів хореографії з позицій полілогу між суб'єктами цього процесу і творами мистецтва, у яких відображені міжлюдські стосунки.

Продуктивне розв'язання сучасних проблем ХПО потребує теоретичного осмислення сутності та змісту її генезису, ґрунтуючись на *принципі історизмуф*, згідно з яким об'єкт вивчається в його

закономірному історичному розвитку, у тісному зв'язку з конкретно-історичними умовами. Цей принцип є методологічним утіленням саморозвитку дійсності в його спрямованості вдовж осі часу в нерозривній єдності таких його станів, як минуле, теперішнє й майбутнє. Використання принципу руху від опису до пояснення, а від нього – до прогнозування дозволяє поєднати опис процесу розвитку хореографічно-педагогічної освіти в країнах пострадянського простору як історичної реальності у вигляді сукупності фактів з обґрунтуванням теоретичних уявлень про цей розвиток, логічною реконструкцією історико-наукових процесів, виявленням тенденцій розвитку галузі і прогнозування шляхів її модернізації в Україні.

**Піщаний О. В., студент**  
*III курсу мистецько-педагогічного факультету*  
*напряму підготовки «Хореографія»*  
*Уманського державного педагогічного*  
*університету імені Павла Тичини,*  
*вчитель хореографії Уманської загальноосвітньої*  
*школи I-III ступенів імені В. І. Чуйкова*  
**Науковий керівник – О. В. Бикова**

## **ВПЛИВ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ НА ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК ТА ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ**

Танець – це яскрава творчість народу, яка відображає емоційний художній багатовіковий побут. Народний танець завжди має яскраву відображену тему та ідею, він завжди змістовний.

Український танець займає значне місце серед культурних надбань нашого народу. Широка популярність українського танцю в нашій країні та за кордоном пояснюється невичерпним багатством тем і сюжетів. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, рідна природа тощо. Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних з віртуозною технікою, надає українському танцю своєрідного колориту. Танець – мистецтво, що існує в часі й просторі.

Естетичне виховання – це процес цілеспрямованого впливу, здібність сприймати і бачити красу мистецтва і життя, оцінювати його. Завдання естетичного виховання – формування естетичних смаків та ідеалів особистості. І, на кінець, це – розвиток, здатність до самостійної творчості і створенню прекрасного.

Саме тому всебічний розвиток всіх обдарувань і здібностей особистості є кінцевою метою із основних цілей естетичного виховання. Головне – виховати, розвинути такі якості, такі здібності, які дозволять особистості досягти успіху.

Вся система естетичного виховання заглиблена у загальний розвиток дитини як і в естетичному плані, так і у духовному, моральному і інтелектуальному.

Значну роль у залученні дитини до світу культури відіграє мистецтво, що розглядається вченими як засіб спілкування людей, фактор національної та інтернаціональної єдності. Мистецтво відрізняється від інших численних видів практичної діяльності людей тим, що пов'язане з відчуттями та емоціями. Так, Л. С. Виготський визначав мистецтво як «суспільну техніку відчуття», «сукупність естетичних знаків, спрямованих на те, щоб викликати у людей емоції» [4], а також підкреслював соціальну цінність художніх емоцій, викликаних мистецтвом. Спираючись на це положення, танцювальне мистецтво можна, безумовно, розглядати як один з найбільш дійових факторів формування гармонійно розвинутої, духовно збагаченої особистості.

Треба зазначити, що танцювальне мистецтво, як ніщо інше, передбачає культуродоцільність, тобто «відкритість» різних культур. З огляду на це особливого значення набуває знайомство дітей з народним танцем, що, як і кожний витвір народного мистецтва, є «плодом народної творчості, уособленням його смаків і вподобань, дзеркалом національних особливостей художнього мислення народу». Виходячи з цього, використання танців різних народів у процесі організації танцювальної діяльності дітей старшого дошкільного віку, на наш погляд, сприяє створенню умов для найбільш повного (з урахуванням віку) ознайомлення дошкільників з розвитком культури сучасного суспільства. Цей аспект естетичного виховання у процесі танцювальної діяльності потребує насамперед знань у галузі національної культури. Такий підхід, на наш погляд, дає змогу дошкільнику побачити та зрозуміти єдність

національної танцювальної культури із світовою, сприяє формуванню різних пізнавальних інтересів, пробуджує чуттєвість, а також створює умови для розвитку танцювальної творчості.

У результаті аналізу отриманих даних з'ясовано, що діти, безперечно, люблять танцювати. Відповідаючи на питання «Чи любиш ти танцювати і чому?», вони орієнтувалися на емоційні враження, спогади, пов'язані з власним досвідом («Мені стає дуже весело», «Полюбляю танцювати для батьків, коли всі радіють та плескають»). І лише окремі діти виявляли розуміння значення танців («Я хочу бути стрункою», «Я буду як балерина», «Хочу красиво ходити та гарно рухатися»). Одержані дані свідчать про те, що дошкільники лише частково сприймають хореографічне мистецтво. Більшість дітей говорять про танці, які вони виконували, пов'язуючи це лише з яскравими костюмами, які їм купували або шили батьки («Була Сніжинкою; платтячко сяло, немов дорогоцінне каміння», «Був Петрушкою у яскравому ковпаку», «Була у чудовому костюмі Квітки»). Не змогли розповісти про те, що саме їм подобається у танцях 10,6 % дітей («Не пам'ятаю», «Забув», «Сподобалось, але не пригадую»). У ході розмов було з'ясовано, що більшості дітей подобаються рухливі танці, що виконуються під веселу, жваву сучасну музику. Музика спокійна, лірична за характером викликає у окремих дошкільників бажання слухати її, мріяти.

На наш погляд, процес танцювальної діяльності може значною мірою вплинути на естетичне виховання дитини, якщо будувати його на основі принципу, який включає культуродоцільність, чуттєвість як сукупність емоційних відчуттів, готовність дитини до виконавчої творчості. При цьому можливе активне залучення молодших школярів до культурних цінностей, а також підведення дітей до визначення місця національної культури у світовій. З огляду на це особливого значення набуває інтеграція інтелектуального, особистого та діяльного компонентів у процесі естетичного виховання при пріоритеті формування чуттєвого, емоційного ставлення дитини до мистецтва, а також підготовка педагога до забезпечення такої спрямованості педагогічного процесу.

Завдання, які стоять перед сучасною педагогічною наукою, полягають в накресленні оптимальних шляхів підвищення ефективності естетичного виховання дітей у навчальних закладах.

І саме одним із таких шляхів є більш глибоке і детальне ознайомлення дітей із танцювальною культурою, побутом і культурною спадщиною різних народів загалом. Також потрібно звернути увагу на вивчення та дослідження саме танцювальної культури українського народу, знайти шляхи впровадження народних традицій в побут сьогодення та привити любов дитини до саме народної хореографії.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский – М., 1998. – 480 с.
2. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом / Б. М. Колногузенко–Х. : ХДАК, 2005. – 152 с.
3. Шевчук А. С. Вплив українських музично-хореографічних традицій на музично-руховий розвиток дошкільників: Автореф. дис. канд. пед. наук. / А. С. Шевчук. – К., 2002. – 20 с.
4. Эстетическое воспитание и развитие детей дошкольного возраста / Под ред. Е. А. Дубровской, С. А. Козловой. – М. : Академия, 2002. – С. 40-49.

**Погоріла А. С., студентка**  
*Канівського коледжу культури і мистецтв,  
відокремленого структурного підрозділу  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини*

## **БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ**

Хореографічне мистецтво являє собою складну систему, адже хореографія має вплив на людей і суспільство в цілому. Доведено, що танець вважається невід'ємною складовою існування людей у будь-якій частині світу, і був формою їхнього спілкування. На сучасному етапі, хореографічне мистецтво вперше зайняло солідну позицію в художній культурі.

В наш час слово «хореографія» як мистецький та мистецтвознавчий термін вживається: – у вузькому розумінні – для означення особливого мистецтва створення танців. Танець як особливий вид мистецтва вивчався різними дисциплінами: мистецтвознавством, філософією, естетикою, психологією і соціологією мистецтва, культурологією. Мистецтво танцю охоплюється широким поняттям «хореографічна культура», яке розглядається як невід'ємна частина цілісного організму культури, залежного від часу, звичок і уявлень конкретної епохи. Визначення танцю в українській науці пов'язане зі створенням певного художнього образу, засобами якого є рух, жести і положення тіла танцівника. Вважаємо, що найбільш коректними є визначення, в яких танцювальне мистецтво розглядається як мистецтво поєднання у ритмі музики поз, рухів, жестів з метою створення певного художнього образу [1, с. 68-69].

Танець – це маленька модель життя в декількох хвилинах зі своїми емоціями та переживаннями, це мистецтво – де ми самі є інструментом.

Дуже важливо знати, що термін «бальна хореографія» – це узагальнена назва історично-побутового та масового танців. В хореографії, майже завжди тенденції та зміни властиві одному напрямку танцю знаходять своє відтворення в іншому. Спробуємо простежити видозмінювання народного танцю у салонний. Основними рухами брали кроки з підскоками з піднятою ногою вбік, повороти, обертання в парах. Цей танець виконувався на галявині з травою. Пізніше, через зміну галявини на паркет, довелося стрибки змінити на ковзні кроки, повороти на стримані уклони, а жарти на опущений додолу дамський погляд. А також одяг виконавців обмежив їхні можливості для виконання рухів (шлейфи дам, плащі кавалерів). Це все змінило веселий та відвертий танець на світський та галантний, який вимагав довгої підготовки. Факторами зміни танців був стан громадського життя, норми та манери етикету, рівень культури танцівників. З'явилися вчителі, а пізніше і методичні книги з навчання бальним танцям. Вони закріплювали танцювальні елементи, основні па, описували композиційні схеми. З часом бальний танець став окремим різновидом побутового танцю, але завжди відчуває вплив народного. Кожного разу бальний танець незважаючи на значні зміни, залишається мистецтвом, здатним створити веселу атмосферу, з легким спілкуванням, що дозволяє цікаво та естетично провести дозвілля [1, с. 69-70].

Бальний танець – утворився з декількох танцювальних течій, і є незалежним видом танцювального мистецтва. Його розвиток широко освітлений в науковій літературі.

Спортивні бальні танці є молодим та мало розвинутим виглядом спорту. Йому, як кожному артистичному виду спорту, дуже властива змагальність та досягнення високих результатів.

Сьогодні цей вид хореографії з'єднує в собі спорт і мистецтво. У спортивному танці спорт і мистецтво об'єдналися самим органічним способом, являючи глядачеві гармонію сильних і красивих тіл чоловіка і жінки, котрі злилися ритмом і мелодією і відображають всю широту відтінків прояви любові, гордині, ревнощів, драми, особистісної яскравості та індивідуальності кожного з партнерів. Не менш глибокий вплив спортивний танець робить і на самих танцюристів, оскільки необхідність тренувати своє тіло, уяву, сприйняття музики, емпатію, вчитися мистецтву перевтілення, тонко відчувати характер музики, танцю і свого образу в ньому, стиль – все це повністю змінює як зовнішній, так і внутрішній вигляд танцюриста і незмірно його збагачує. В даний час спортивний танець не має національності і, таким чином, не є чужою культурою. При всьому своєму сутнісному невідповідності дитячому віку, спортивний танець формує в танцюристах з дитинства один з найважливіших психолого-естетичних принципів, що дійшов до нас з вуст Льва Толстого: «У людині все має бути прекрасним: і обличчя (у даному випадку – тіло), і думки, і одяг». Спортивний танець об'єднав в собі не просто спорт і мистецтво, а являє собою найбагатший вид творчості, що відображає в собі всі краси світу, які може показати людина, використовуючи лише один інструмент – власне тіло: красу звуку і ритму, лінії, почуття, сили, швидкості, напруги і розслаблення, кольору, сексуальності, можливостей тіла людини як еластичного матеріалу і як мови, зрозумілого представнику будь-якого етносу, а також красу гармонії всіх цих граней спортивного танцю [2, с. 5].

На сучасному етапі, склалася характерна криза розвитку бального танцю в сфері мистецтва. Цьому сприяла поява визначального сюжету, а зняття строгих рамок і умов, відкриває великі можливості для творчості та імпровізації. Для створення певного образу матеріал повинен бути об'ємним та глибоким, а його потрібно брати з витоків давньої культури того чи іншого етносу.

Для того щоб виявити особливості викладання спортивного бального танцю необхідно розбити всі категорії танцюючих на тих, хто займається танцем «для себе» і тих, хто займається професійно, «для результату». Важливо, що в першу чергу, сам тренер повинен визначити, з якої з цих категорій йому більше подобається працювати, де він бачить для себе більше плюсів і перспектив. Грамотна побудова стратегії роботи і вибору засобів для неї, дає можливість отримати максимальну оплату і максимальний престиж в будь-якому з обраних напрямків [2, с. 6].

Отже, бальний танець володів і володіє величезним потенціалом для розвитку гармонійної особистості. Сучасні бальні танці значно реформувалися, як позитивно, так і негативно, ставши спортивними. З форми спілкування, розваги та виховання особистості вони перетворилися на засіб досягнення відразу кількох висот таких як: швидкість руху, сила, чітка координація і швидкість реакції, гнучкість і пластичність, витривалість, максимальний ККД роботи мускулатури, правильне дихання, гарне мускулисте тіло. Завдання педагога – допомогти дитині розкритися, розвинутися, реалізувати те, що в ньому вже є, а не покрити його новими табу та обмеженнями, що не закріпачити вимогами. Радість перемоги над собою, над своєю інертністю і своїми комплексами, над своїм страхом розкрити перед іншими своє справжнє обличчя в танці, оголити свою душу, але не радість втоптати в бруд конкурентів своєю перемогою – ось що має бути метою і стимулом сучасної бальної хореографії.

Сучасні українські митці, здобувши сьогодні політичну незалежність та бажану свободу творчості, знаходяться в колі найрізноманітніших течій, напрямків і концепцій світової танцювальної культури. Можливість активно вивчати досвід найвідоміших хореографічних шкіл дозволяє українським митцям – танцюристам, хореографам, балетмейстерам-репетиторам та ін. діячам танцювальної культури бути безпосередніми учасниками й будівниками соціальної зміни самої функції мистецтва, різновекторності його напрямків, різноманітності його художньої мови й стилістики, найновітніших мистецьких концепцій. Усе це дозволить Україні впевнено рухатись у напрямку входження у світовий та європейський простір із власними досягненнями в галузі формування хореографічних шкіл нового модерністського та постмодерністського етапу в українському мистецтві на основі синтезу елементів, прийомів,



методик навчання танцю у провідних світових танцювальних школах та осмислення внутрімістецького процесу синтезу класики, джазу, модерну та фолктанцю.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Павлюк Т. С. Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури / Т. С. Павлюк // Культура народів Причорномор'я. – 2008. – № 143. – С. 66-70.

2. Бальний танець у становленні особистості: історія і сучасність [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uadoc.zavantag.com/text/24681/index-1.html?page=5>

**Псарук Я. А., викладач**  
*кафедри хореографії та художньої культури*  
*Уманського державного педагогічного*  
*університету імені Павла Тичини*

## **ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВСЬКОЇ ТА СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ**

За умов економічного, політичного стану в Україні на перший план виходять досить багато чинників, що будуть впливати на загальний стан країни в майбутньому, серед яких і естетичне виховання молоді. Воно цілком закономірно посідає перше місце серед актуальних проблем, що потребують нагального вирішення. Зволікання з вирішенням проблеми естетичного виховання сучасної молоді негативно впливає на культурну ситуацію в державі. Оглядова довідка Міністерства культури України наголошує на тому, що естетичне виховання є процесом формування цілісного сприйняття і правильного розуміння прекрасного у мистецтві та дійсності, це здатність до творчого самовиявлення, що притаманна людині. Однак ця здатність вимагає свідомого, цілеспрямованого, планомірного і систематичного розвитку [1].

Сучасне відродження української нації супроводжується зростанням інтересу до культурних витоків народу, до подальшого розвитку

естетичної культури молоді на основі переосмислення змісту виховної роботи в освітніх закладах та поза ними [4, с. 31].

Закон України «Про освіту», Національна доктрина розвитку освіти України в XXI столітті одним із головних освітньо-виховних завдань визначили формування всебічно розвиненої особистості. Важливою складовою цього процесу є естетичне виховання, спрямоване на залучення молоді до скарбниць духовної й художньої культури, до світу моральних цінностей завдяки формуванню естетичних понять, смаків, ідеалів. Воно розвиває творчі здібності та тісно пов'язане з культурним життям суспільства. Естетичне виховання має сприяти формуванню творчої активної особистості, здатної повноцінно сприймати прекрасне, гармонійне, досконале у житті, природі, мистецтві, жити і творити за законами краси [5].

Проблема естетичного виховання знайшла своє відображення у працях Г. Я. Баталіної, В. А. Бітаєва, Л. М. Ващенко, Л. В. Масол, А. І. Теращук, В. В. Фоміна та ін. Позакласна робота з естетичного виховання висвітлена в працях Л. А. Руденко, Н. С. Савченко, А. І. Терещук та ін.

Щоб людина мала можливість ефективно самореалізуватися, досягти мети вона повинна бути втягнута у значиму йому діяльність. Рахуючись з його емоційним ставленням, інтересами, бажаннями знайти такий засіб, що стане побудником власної активності людини, і буде мотивувати його дії, пов'язані з розширенням знань, формуванням потрібних умінь і навиків, дозволяти займатися самостійною творчою діяльністю. Саме таким стимулом і є хореографія [6, с. 219].

Сучасна система освіти робить спробу належним чином забезпечити процес естетичного виховання учнівської та студентської молоді, створити педагогічні умови, які б сприяли підвищенню рівня їхньої естетичної вихованості. Вирішення цих завдань можливе за умов залучення молоді до хореографічної діяльності, яка має значні можливості у вихованні підростаючого покоління, оскільки танець не лише розвиває розумові й фізичні здібності дітей, а й їхні почуття і творчу фантазію, а відтак відбувається емоційно-чуттєвий, культурно-творчий розвиток особистості [3, с. 16].

Серед завдань художньо-естетичного виховання молоді засобами хореографії у навчальній діяльності, відповідно до Комплексної програми, можна виокремити:

- ознайомлення з елементами культури народів України, світу;
- формування гуманістичних загальнолюдських цінностей, характерних для сучасного громадянина світу;
- формування пізнавального інтересу до мистецтва, зокрема музичного і хореографічного, виховання потреби у сприйманні й інтерпретації музичних творів і хореографічних вистав;
- оздоровлення організму, корекція фізичних вад і психологічних відхилень, розвиток фізичних якостей – сили, рухливості, вимогливості, легкості, спритності та ін., формування краси і виразності рухів та танців;
- розвиток творчих здібностей молоді, мотивації, художньо-образного асоціативного мислення, уяви, фантазії, формування досвіду активної художньо-естетичної діяльності, стимулювання проявів імпровізації;
- виховання рис колективізму, культури, спілкування, усвідомлення своєї індивідуальності;
- формування позитивних рис характеру – наполегливості, вимогливості, терпіння, поваги, доброзичливості тощо;
- формування основ позитивного ставлення до людей протилежної статі, вмінь спілкування з ними [2].

Якнайкраще ці завдання розкриває і вирішує сучасна хореографія. Адже, неокласика, постмодерний балет, постмодерністський танець, модерн джаз танець, контемпорарі данс, було, степ, хіп-хоп тощо, які суттєво відрізнялись від класичного балету, народного та бального танців, дають ширший асортимент видів танцювальної техніки для враження власної думки.

Саме сучасна хореографія дозволяє людині відчувати, переосмислювати і виразити своє ставлення до оточуючого світу саме тут і зараз, що є однією з важливих чинників естетичного виховання. Саме сучасна хореографія дозволяє людині не замикатись у рамках стандартизованих програм бального танцю, канонічних елементах класичного (балетного) мистецтва. Тут людина відчуває себе повністю вільною, що дає змогу самостійно виробляти естетичну свідомість (одна з форм суспільної свідомості, що реалізується через художньо-емоційне

освоєння дійсності у формі естетичних почуттів, переживань, оцінок, смаків, ідеалів) та естетичний смак (здатність людини правильно оцінити прекрасне, відрізнити прекрасне від потворного). В свою чергу естетична свідомість, естетичні почуття, смаки, ідеали, переживання тощо, взаємодіючи між собою, зумовлюють естетичну поведінку, яка є втіленням прекрасного у конкретних вчинках людини.

Отже, реалізація виховних завдань відбувається через зміст художньо-естетичного виховання засобами хореографії та має на меті виховати цілісну особистість. Специфічність і різноманіття видів і жанрів хореографії дає можливість здійснювати внутрішню інтеграцію через танцювальні техніки різних народів, жанрів хореографічного мистецтва. А сучасний танець є важливим елементом спонтанної невербальної поведінки людини, що сформувалась під тривалим впливом естетичного виховання.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. До питання мистецької освіти в Україні (оглядова довідка за матеріалами преси) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/90220;jsessionid=E2E0838366419C87FE183AE432FD831B> (link is external). – Заголовок з екрана.
2. Комплексна програма художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.yur-info.org.ua/index.php?lang\\_id=1&menu\\_id=1182&article\\_id=165701#](http://www.yur-info.org.ua/index.php?lang_id=1&menu_id=1182&article_id=165701#) (link is external). – Заголовок з екрана.
3. Комаровська О. Музика, театр, хореографія у позаурочний час / О. Комаровська // Шкільний світ. – 2005. – № 32. – С. 13-18.
4. Лабунская В. А. Розвиток особистості методом танцевально-експресивного тренінгу / В. А. Лабунская, Т. А. Шкурко // Психологічний журнал. – 1999. – Т.20. – № 1. – С. 31-38.
5. Сучасні стратегії розвитку естетичного виховання молодших школярів [Електронний ресурс] / О. Гудовсек. – Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/106/19057>). – Назва з екрана.

6. Шевченко Г. П. Естетичне одухотворення студентської молоді / Г. П. Шевченко // Педагогічна і психологічна науки в Україні : Т. 4. – К. : Педагогічна наука, 2007. – С. 215-226.

*Радченко О. Л., викладач вищої категорії  
Канівського коледжу культури і мистецтв,  
відокремленого структурного підрозділу  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини*

## **ФОРМУВАННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В ЖИТТІ МОЛОДІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В КАНАДІ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА**

Сьогодні проблематика української канадської діаспори тісно пов'язана з тими процесами, котрі мають місце в Україні. Неспокійна політична ситуація в країні та нестабільність економіки змушує багатьох наших людей покидати Батьківщину і шукати кращого життя за океаном. Аналізуючи еміграційний потік наших днів, ми можемо прийти до висновку, що сучасна українська еміграція до Канади є такою як і 100 років тому, тобто «заробітчанською».

Взаємні зв'язки з діаспорою розглядались в Україні як фактор відродження, збереження та плекання національних традицій в житті українства поза межами його історичної батьківщини, утвердження засобами мистецтва українських громад у країнах проживання та ін. Враховуючи те, що етноси є носіями величезної сукупності етнічних особливостей та специфічної культурної інформації, яку не лише зберігають, але й передають з покоління в покоління, основний акцент ставиться на культурологічному аспекті взаємин. Адже етнічні особливості становлять основу культури і виконують етноідентифікаційну роль. І люди сьогодні визначають свою належність до того чи іншого етносу за тим, чи вони є спадкоємцями культурного надбання свого народу, продовжувачами його традицій. Вчений Михайло Тиводар зазначав: «Однією з найважливіших рис етнічних спільнот є наявність мовної єдності... Мова є становим хребтом етнічних культур, вона

виконує важливу етнотворчу і етнооб'єднавчу функції [1]. Цей напрямок у розвитку стосунків між Україною та діаспорою вважаємо одним із пріоритетних, який вимагає розробки окремої програми розвитку українського закордонного шкільництва з належною кваліфікаційною підготовкою вчителів.

Формування та збереження національних традицій в житті української діаспори в Канаді знаходиться на досить високому рівні. Українське хореографічне мистецтво в Канаді на даний момент переживає період піднесення: існує багато танцювальних колективів, в яких викладається досить професійно український народний танець, репертуар цих колективів досить різноманітний, вікові категорії в середньому від 6 до 25 років. У Саскатуні, наприклад, на 230.000 населення є сім танцювальних шкіл, де викладається український танець 1-2 рази на тиждень по 1-2 години/урок залежно від віку, а також два ансамблі, які займаються 3 рази на тиждень по 3 години/урок, мають репертуар на 2 відділення, а також гастролують по всій країні та світу.

Проводиться безліч конкурсів і фестивалів (гадаю, що більше, ніж в Україні), в основному це 2-3 денні заходи, за участь у яких треба платити.

Наприклад, в Саскатуні кожен травень (вже на протязі 15-ти років) відбувається фестиваль «Весна». Під час цього фестивалю можна побачити народні танці, виставку картин, почути українські пісні, покуштувати українські страви. На фестиваль з'їжджаються люди з усієї Канади.

Так само в Канаді організують літні школи або табори, (в середньому на 1 тиждень), де в розклад дня входить близько 5-6 годин занять танцями, а також інші предмети української культури: обрядовість, музика, писанкарство і т.д.

На жаль, держава Канада (як і Україна) такі проекти підтримує дуже мало, хіба-що грантами на деякі проекти. Часом громадські місцеві організації допомагають, але в основному це приватні кошти та збирання коштів, через проведення різноманітних заходів. Гастролі теж проходять за власний рахунок, тому часто до складу гастрольної поїздки входять ті, хто може фінансово собі це дозволити.

На сьогоднішній день у культурному надбанні молоді української діаспори найміцніше розвивається танцювальний жанр в порівнянні з

піснею, музикою, письменництвом чи малярством (образотворчим мистецтвом).

В Канаді сьогодні знаходиться відносно багато якісних фахівців-хореографів результати роботи яких вже видно. І те що Україна губить – канадська або світова діаспора українців набуває.

Молодь української діаспори у складі творчих колективів відвідують Україну. Так, з м. Хмельницького розпочалися гастролі Україною канадського ансамблю українського танцю «Вітер» з м. Едмонтон. У приміщенні Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру ім. І. Франка відбувся концерт танцювального колективу «Таврія» з Канади, а в Ужгороді пройшов концерт двох дитячих танцювальних колективів з Канади – хореографічної школи «Україна» та студії «Чабан».

У 2013 році до України приїздив ансамбль Cheremosh Ukrainian Dance Company, який складається з молоді, яка є в 3-5 поколінні українцями. Учасники ансамблю проїхали містами України, відвідали визначні місця (зокрема Чернечу гору в Каневі) та кілька днів працювали разом з артистами Національного Заслуженого Академічного ансамблю народного танцю ім. Павла Павловича Вірського.

Щороку канадські українці мають можливість відвідати семінари з народної хореографії в Україні, які проводяться на базі Національного Заслуженого Академічного ансамблю народного танцю ім. Павла Павловича Вірського. Ці семінари можна назвати міжнародними, бо на них з'їжджаються представники української діаспори зі всього світу.

Тож, молодь української діаспори в Канаді дбає про збереження та передачу наступним поколінням канадських українців національних традицій, звичаїв, культури, тощо.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Тиводар М. Етнологія / М. Тиводар. – Ужгород, 1998. – С. 110-111.

*Реброва О. Є., доктор педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва та хореографії  
Південноукраїнського національного педагогічного  
університету імені К. Д. Ушинського*

## **ХУДОЖНЯ УМОТИВОВАНІСТЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ПРОФЕСІЙНА ЯКІСТЬ**

Наукові дослідження з питань підготовки майбутніх учителів хореографії дедалі стають актуальнішими, що зумовлено вагомим попитом у суспільстві до мистецтва танцю, до гармонійного розвитку дітей. Саме хореографія здатна забезпечити комплексну парадигму навчання та розвитку, виховання та фізичного здоров'я.

Серед досліджених питань стосовно підготовки вчителя хореографії варто звернути увагу на такі: проблема формування педагогічних переконань у дисертації Ю. Ростовської, художньої компетентності та художньої грамотності в дослідженні Лю Цяньцянь, здійсненого на базі українських університетів; естетичної компетентності та художньо-естетичного досвіду, художньо-ментального досвіду в дослідженнях О. Попової, Т. Сердюк, О. Ребрової; проблема творчої самореалізації через пошук індивідуального виконавського стилю у дослідженні Л. Андрощук; педагогічна майстерність вчителя хореографії у дослідженні О. Бурлі.

Відомо, що підготовка вчителів хореографії здійснюється з включенням спеціалізації «Художня культура». На часі питання реструктуризації підготовки фахівців на дворівневу систему: бакалавр, магістр, що ставить під загрозу зникнення запровадженої практики підготовки майбутніх учителів хореографії на основі формування їх художньої компетентності.

Нагадаємо, що *художність* розуміється як якість, що забезпечує відчуття, розуміння і переживання художніх образів адекватно їх художньо-естетичному стилю, напряду, настрою. Вона породжує художньо-образне мислення – якісна ознака, специфічна форма мислення, що забезпечує синтезійсність, цілісність, асоціативність сприйняття та інтерпретацію художніх образів в художньо-комунікативних процесах [2, с. 52]. Останнє активізує художньо-творчу рефлексію – якість, що спрямовує духовну налаштованість особистості на самовдосконалення у



виконавській та мистецько-освітній сфері, спрямовує свідомість на «перехід від смислу художньо-педагогічної ситуації (якою вона, можливо, є в дійсності або уявляється на даний момент), до смислу самих уявлень, які вони привносять у свідомість індивіда» (В. Орлов) [2, с. 249].

Художня складова фахової підготовки майбутніх учителів хореографії достатньо вагома, оскільки вона відповідає за формування художнього мислення, забезпечує компетентність в художніх стилях, орієнтацію в художніх текстах творів різних видів мистецтва, що стає чинником створення власних художніх хореографічних текстів.

Художній текст – це відбиток ментальних процесів творчого мислення, результат пошуку художнього методу, який забезпечує художню символізацію картини світу, буття, дійсності, реальності, представлених як образи в художній свідомості митця. Чим складнішим є образ-поняття про картину світу, тим складнішим є художній метод [2, с. 78].

Вивчення інтегрованої дисципліни художня культура формує художній світогляд. Художній світогляд розуміється як система художньо-естетичних знань, переконань, почуттів, орієнтацій, цінностей, які спрямовують професійну діяльність учителя в сферу компетентного використання педагогічного потенціалу мистецтва для формування художньої культури школярів. Для хореографа-виконавця та хореографа-балетмейстера художній світогляд – фахова основа майстерності поза якої не можливе втілення образу життєвих реалій засобами хореографічної лексики.

В структурі художнього світогляду функціонують певні стереотипи, з одного боку, вони дозволяють вникнути, досягнути усі закономірності художньо-хореографічного процесу, з іншого, інколи стають чинником суперечностей та спонукають хореографа на пошук нових ідей та нових можливостей пластичного інтонування. Хореографічні стереотипи полягають у площині стильового феномену хореографії, в якому більше виражений етнічний компонент. Лексика дуже чітко визначає класичну та народну хореографію за певними символічними знаками, які передають або дії, або почуття. Згодом розуміння таких знаків набувають якості стереотипу. Своєрідна трансформація класичної лексики в народно-сценічну хореографію розвиває можливість і самої класичної хореографічної лексики, відображає певні етнічні стереотипи дій,

обумовлюючи сприйняття їх етноментальної жестово-пластичної інтонації. Навіть без музичного супроводу хореограф може чітко відрізнити екзерсиси в характері будь-якого народного танцю, оскільки вони мають стереотипні рухи. Таким чином, ми визначаємо у якості елементів хореографічної ментальності художню комунікативність, кінестезійне мислення, синестезію сприйняття, ритмопластичну образну основу і хореографічно-лексичну основу як специфічні прояви хореографічних стереотипів, що народжують хореографічний образ – презентацію (мисле-образ, слово-образ) [3].

У нашому дослідженні з проблем формування художньо-ментального досвіду майбутніх вчителів хореографії було поставлено за мету визначити саме художню мотивацію студентів щодо їх виконавської та майбутньої педагогічної діяльності.

У багатьох дослідженнях стосовно творчого розвитку і професійного становлення вчені наголошують на значущості мотиваційної сфери особистості (О. Довгань, О. Морозова, І. Ростовська, З. Сирота), її прагненні до творчої самореалізації та художньо-творчого самовираження (Г. Альтшуллер, Л. Виготський, Н. Гузій, В. Дружинін, В. Моляко, Н. Ничкало, Л. Шрагіна, інші науковці) [2, с. 121]. На думку А. Маркова, регулятивним моментом у мотиваційній сфері вважається духовне наповнення професією: захоплення професійним менталітетом, змістом, спрямованістю фахової діяльності на благо інших людей; прагнення сучасних гуманістичних орієнтацій, бажання залишатися у професії; мотивація досягнення високих рівнів у своїй праці тощо. Це передбачає гармонійне проходження всіх етапів професіоналізації – від адаптації до опанування професією, далі до майстерності, творчості до безболісного завершення професійного шляху [1].

Для вчителів хореографії мотиваційна сфера як *«смисловий компонент життя»* здійснюється у двох напрямках: художньо-виконавському та виробничо-педагогічному. Якщо перший зумовлює формування досвіду художньо-виконавської діяльності, творчого самовираження та самореалізації під час виконання композицій, хореографічних постанов, то другий вимагає від майбутнього фахівця майстерності, методичної компетентності, досвіду художньо-просвітницької діяльності.

У практиці підготовки майбутніх учителів хореографії на сьогодні важливим етапом стає педагогічна практика, зокрема з художньої культури. Під час викладання художньої культури вчитель застосовує спектр різноманітних знань, умінь та навичок з педагогічною метою – залучення школярів до цінностей мистецтва. Для цього потрібні особливі аналітичні та узагальнюючі операції мислення, вміння синтезувати, порівнювати, інтегрувати, поєднувати явища, події, коди-символи, образи-поняття тощо, які дозволяють здивувати, захопити, активізувати всі модуси сприйняття образу творів. Такі властивості мислення є сукупністю якостей, яка забезпечує практичне втілення художньо-педагогічних задумів, зацікавлює учнів мистецтвом. Відповідно до художніх явищ та їх продукування в освітній простір вчитель має володіти особливою, ризомною моделлю мислення, вміти поєднувати у загальний інформаційно-образний потік складні приклади асоціативного характеру, бачити спільності в різних явищах природи, культури, людських стосунках. Студенти хореографи поступово усвідомлюють значення такого мислення не лише для викладання художньої культури, а й для хореографічної і хореографічно-педагогічної діяльності.

Дослідження показали, що фахово-мотиваційний компонент у художньо-ментальному досвіді студентів-хореографів достатньо усвідомлений ними та має певні пріоритети. Це виявляється через мотивацію фахового росту, налаштованості щодо набуття художньо-фахових компетентностей та компетенцій, прагнення до творчої самореалізації та художньо-творчого самовираження в обраному виді мистецької творчості саме за рахунок більш виразної, яскравої художньо-витонченої манери виконання. Це зумовлює й іншу потребу: прагнення власного іміджу та стилю на основі опанування інноваційними технологіями, осучаснення мистецько-освітнього процесу та побудови траєкторії на майбутню художньо-педагогічну діяльність на засадах взаємозв'язку мистецтва минулого, сьогодення та передбачених умов розвитку у майбутньому; формування інформаційної культури, яка оптимізує процеси набуття художньої компетентності відповідної до інноваційних стратегій розвитку мистецької освіти. Майбутні вчителі хореографії достатньо якісно володіють інформаційними технологіями, знаходяться в стані пошуку нової хореографічної інформації, якої на

сьогодні бракує в методичних та наукових джерелах. Отримана інформація через соц. мережі потребує якісного оцінювання.

Отже художність як феномен не лише мистецтва, а й фахова якість дозволяє опрацьовувати отриману інформації на основі високих художньо-естетичних критеріїв.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Марков А. С. Условия формирования профессионализма [Электронный ресурс] / А. С. Марков // Образование: исследовано в мире: Международный научный педагогический Интернет-журнал. 09.11.2002. – Режим доступа: <http://www.oim.ru/reader@nomer=267.asp>.

2. Орлов В. Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін / В. Ф. Орлов. – Київ : Наукова думка, 2003. – 264 с.

3. Реброва О. Є. Теорія і методика формування художньо-ментального досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. Дис. доктора пед. наук спец. 13.00.02; 13.00.04 / О. Є. Реброва. – Київ, 2014. – 595с.

4. Реброва О. Є. Феномен художньої ментальності в професійній підготовці студента – хореографа вищих педагогічних закладів / О. Є. Реброва // Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова. – Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. пр. – К. : Вид-во НПУ, 2007. – Вип. 4. (9). – С. 53-58.

**Терешенко Н. В.**, старший викладач  
*кафедри музичного мистецтва і хореографії*  
*Херсонського державного університету*

## МІСЦЕ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В ПРОЦЕСІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ

Бальна хореографія є універсальною складовою естетичного виховання школярів, оскільки відображає не лише внутрішню сутність особистості, а є базою формування продуктивної творчості та ефективної діяльності.

Хореографія як модель форми культури та засіб естетичного виховання образно відображає закономірності розвитку та формування виховних засад.

Тому актуальність естетичного виховання обґрунтовується з одного боку зростаючими вимогами соціально-економічного розвитку суспільства, яке зупиниться у своєму розвитку без належного духовного розвою особистості. Суттєву роль у цьому процесі відіграють естетичні начала, які пронизують усе життя людини. З іншого – поки що існуючою невідповідністю між соціальним замовленням, тобто потребою суспільства у духовно розвиненій особистості, з високою естетичною культурою і реальним рівнем естетичної вихованості.

Як свідчить практика, педагогічно цілеспрямовану хореографічну свідомість необхідно пробуджувати у шкільному віці. У цьому часі пластичні відчуття тіла актуалізуються ціннісними орієнтаціями в сучасній виразній манері руху. Свідомість старших школярів здатна фіксувати досвід, що набувається засобом особистісних вражень й оцінювати власний образ, долаючи емоційну нестійкість. Тому результати дій особистості помітно змінюються. Важливим для старшокласників є пізнання способів переключення з одного виду почуттєвого прояву на інший, оволодіння контролем над стрімкими стрибками таких переходів. Зазначимо, що новий тип організації хореографічної діяльності як виду невербально-комунікативного мистецтва здійснює можливість удосконалення естетично значущих якостей особистості в колективних діях. Відомо, що масові хореографічні дійства в різноманітних цивілізаціях сприяли соціальній адаптації підростаючих поколінь. Нині процес виховання і розвитку особистості потребує розкриття естетичного потенціалу хореографічного мистецтва, обґрунтування можливостей естетичного компоненту пластичними засобами бального танцю.

Естетичне виховання щонайтісніше пов'язане з мистецтвом хореографії. З одного боку, воно відображує успадковану культуру, а, з другого – стимулює подальший розвиток культури конкретного народу, активно впливає на творення нових духовних цінностей, мистецьких витворів.

Нині хореографічне мистецтво є вагомим засобом виховання особистості. Значення танцю виявляється у його можливості приносити естетичну насолоду, виховувати естетичні смаки, потреби, формувати емоційність, чутливість, позитивне ставлення до навколишнього світу.

На думку, О. Отич, танець викликає позитивні почуття, акумулює в собі естетичні норми і є причиною глибинних психологічних зрушень

особистості – катарсису, завдяки якому формується внутрішній світ людини [169, с. 42 ].

Виконання танців в ансамблі виховує почуття відповідальності перед партнерами, колективізм, взаємодопомогу, оскільки від якості виконання кожним танцюристом залежить успіх всього колективу.

Важливим чинником формування естетичного виховання є бальний танець, опанування якому сприяє духовному збагаченню, інтересу до художньо-естетичних цінностей світової культури, здатності активної перетворювальної діяльності з елементами краси у мистецтво та побут.

Безпосереднє знайомство з бальним танцем школярів надзвичайно збагачують їх творчу фантазію, розвивають уяву, сприяють вихованню.

Естетичне виховання в колективі бального танцю має поступальну динаміку до освоєння старшокласниками культурних здобутків світового і вітчизняного мистецтва та ціннісних орієнтирів у соціумі. Характеристика організаційного процесу в «колективі бального танцю» уможливорює наголос на тенденціях формування гармонійної особистості та обґрунтованих особливостей дітей старшого віку, які займаються бальним танцем [3, с. 83].

Важливість бального танцю у естетичному вихованні старшокласників розуміється як один із засобів образного світосприйняття, естетичного смаку, здатності до самостійного життя, сприяти підвищенню міжособистісної культури. Можна передбачити, що систематичне цілеспрямоване заняття танцем із врахуванням вікових і психофізіологічних особливостей учасників танцювального колективу дозволить максимально використати можливості бального танцю в естетичному вихованні старшокласників. Теоретичне і практичне засвоєння латиноамериканської програми сприяє розвитку ініціативи, творчого підходу, самостійності в естетичній діяльності [1].

Латиноамериканські танці використовуються нами також для формування в учасників почуття міри і естетичного смаку. Характерною особливістю цих танців є незвичайний синкопований ритм і виразна активна робота стегнами. Тут важливо, що в процесі засвоєння танців у вихованців формується почуття міри й вони не перетворюють елегантність стегових рухів у вульгарні вихляси. Таким чином, шляхом засвоєння латиноамериканських танців у старшокласників формується здатність самостійного міркування, заснованого на набутих естетичних знаннях. Наприклад, щодо виконання танцю «Ча-ча-ча» немає єдиної думки про

походження його назви. Одна із версій пов'язана із назвою рослини Антільських островів, стручок якого називався «ча-ча» й використовувався для виготовлення музичного інструменту супроводу танцю. Інша версія – це звук сипучого піска в музичному інструменті – маракас. Відтак, назва означає звук шаркання ніг під час танцювання. Така невизначеність дає можливість вихованцям, враховуючи емоційну насиченість, ритмічний рисунок, стилістику рухів, висловити власне міркування по цьому питанню.

Провідним мелодичним елементом цієї групи танців є ритм, а основним виразним засобом – ритмопластика рухів. Ритмічний рисунок латиноамериканського танцю різноманітний і оригінальний. Це дає можливість танцівникам через виразність рухів, жестів, міміки висловити широкий діапазон почуттів, емоцій, настроїв. В «Румбі» – ніжність, чуттєвість, сум. В «Ча-ча-ча» радість, кокетство. В «Самбі» – експресія. В «Джайві» – безтурботність [2].

Отже, у процесі занять бальним танцем створюються умови, за яких старшокласник є суб'єктом процесу навчання і виховання, а його особистість усвідомлюється на рівні вищої цінності, як самоціль педагогічного впливу. Технології хореографічної діяльності на заняттях бальним танцем спрямовуються на формування індивідуальних якостей кожного учасника колективу, самобутності та неповторності, стимулюють поетапне естетичне спрямування у виховному процесі учнів старших класів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Отич О. Розвиток творчої індивідуальності студентів-професійно-педагогічних навчальних закладів засобами мистецтва: монографія / О. М. Отич; Нац. акад. пед. наук України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. – Чернівці : Зелена Буковина, 2011. – 248 с.
2. Регаццони Г. Латиноамериканские танцы: Пер. с фр. / Г. Регаццони, А. М. Росси, А. Маджони. – М. : БММ АО, 2001. – 192 с.
3. Терешенко Н. В. До питання естетичної вихованості старшокласників, які займаються бальною хореографією / Н. В. Терешенко // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич : Просвіт, 2014. – вип. 10. – С. 82-88.

**Терешко І. Г.**, кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри хореографії та художньої культури  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини

## **РЕЦЕПЦІЯ ЗМІСТУ ВЕСІЛЬНОГО ТАНЦЮ: АСПЕКТИ СИМВОЛІКИ**

Сьогодні в народно-сценічному хореографічному мистецтві відбуваються позитивні процеси підвищення інтересу до хореографічного фольклору. До свого репертуару сучасні колективи включають різноманітні фольклорні танці – «Метелиця», «Дріпак», «Карапет», «Ойра», «Картопля», «Плескач», «Голубка», «Баламут» та ін.; у хореографічних композиціях відтворюється календарна («Веснянки», «Івана Купала», «Обжинки», «Щедрий вечір, добрий вечір») та родинна («Весілля») обрядовість українців.

На нашу думку, з фольклорним танцювальним матеріалом необхідно поводитися обережно. Надзвичайно важливо при обробці не спотворити ідею та сутність танцю, зберегти його стилістичні особливості. Реконструюючи танцювальний фольклор чи створюючи сценічний твір на основі фольклору балетмейстер повинен чітко диференціювати прийом і засоби роботи, знати первинний зміст образів і символів танцювальної культури.

Народні танці – стійкі символічні зразки, що акумулюють етнокультурну інформацію як закодовану в сталих художніх образах і символах пам'ять народу [5, с. 5]. Тому актуальним на сьогодні вважаємо вивчення символіки народної танцювальної культури, яка має живий зв'язок зі смисложиттєвими засадами людського буття, виступає носієм певних ідей і переконань протягом багатьох віків, відображає основні риси етнічної ментальності українців.

Проблеми первинного змісту образів і символів традиційної української культури нині досліджують О. Курочкін, М. Дмитренко, Н. Сивачук, В. Наулко, О. Найден, З. Болтарович, В. Балушок та ін.

Витоки первісних форм танцю, його кінетико-пластичні особливості, семантику вивчають О. Васильєва, М. Загорц, Є. Корольова та ін. Зокрема, К. Кіндер доводить, що «символіка народного танцю є важливою



складовою національної традиції, незнищеним знаковим кодом українського народу, в якому впродовж віків утілювався досвід поколінь, їхні уявлення про навколишній світ і людину в ньому» [5, с. 14].

Об'єктом нашого дослідження стала символіка весільні танці українців.

Одруження – важлива, урочиста і хвилююча подія, в якій закладено космічний зміст життя людини, ідея оновлення і продовження роду. На весіллі звучать мелодії щастя, радості, оскільки це родинне свято переповнене щедрістю, гостинністю, хвилюючим морем пісень, танців, жартів, вселенською любов'ю, стихією почуттів [12, с.3].

Весільний обряд уособлює ідею єдності, цілісності світу, ототожнює соціальні процеси з природними, суспільство й природу, певним чином дублюючи дійсність через символіку і створюючи новий гармонійний світ. Весільний ритуал конденсує первісну цілісну семантичну систему на рівні символів (знаків).

Одним з основних компонентів весілля були обрядові (ритуальні) танці, які синтезували в собі багатовіковий досвід народу. В них знаходимо відлуння давніх вірувань, зразки міфологічної свідомості. Сьогодні, нажаль такі танці втратили свою магічну основу, перетворилися на звичайну забаву, не пов'язану з первісним ритуальним контекстом.

На сучасному весіллі нам довелося спостерігати «танець» з гільцем, який виконував боярин, прийшовши з весільним «поїздом» за нареченою. Його «хореографія» більше нагадувала «танець з шаблею», так віртуозно і впевнено вимахував юнак весільним атрибутом. Найбільше здивував нас фінал танцю: гільце, майже повністю було засунуте в димар (за народними повір'ями, саме через комин нечиста сила найчастіше може залетіти до хати). Крім того, обрядова дія чіпляти весільне деревце на дах хати нареченої символізує кінець дівування, початок нового життя та жіночу плідність.

Гільце – частина весільного обряду, під час якого плетуть обрядове деревце, а кожну гілочку його прикрашають квітами, колоссям, калиною, кольоровими стрічками; разом з хлібом-короваєм символізує єдність двох родів [12, с. 46].

М. Дмитренко вважає гільце символом розквітлого молодого життя, статевої зрілості, дівочої цноти; символом любові, поєднання небесного і земного, чоловічого і жіночого; символом багатства, плодючості [13, с.73].

Павло Чубинський відзначає, що ще давні слов'яни з пошаною, як до святині, відносилися до гільця. Вони виконували навколо нього ритуальний танець: «під час вінчання навколо священного дерева (ялини чи дуба) водили хоровод, тобто описували знак сонця. Згодом, коли це дерево чи його частинку вносили до оселі як весільний атрибут, то й там його обходили кілька разів навколо столу, де воно розміщувалось, або й танцювали круговий танок «карагод», тому гільце мало таке саме значення і роль, як у пізніший час іконопис та релігійна скульптура [14, с. 148]. Кругові танці виконувались за ходом сонця і символізували вічність, нерозривність шлюбу.

Одночасно весільне гільце могло виступати своєрідною жертвою до головного річного свята на честь бога сонця, що збігалось з порою весіль у родинах давніх слов'ян [15, с. 5].

Отже, гільце – це символ розквітлого молодого життя, символ дерева життя, воно святе і має магічну силу приносити щастя та відвертати зло. Тому боярин має його оберігати, а танцювати з ним потрібно шанобливо і обережно.

Про ритуальні танці коровайниць під час приготування весільного короваю зазначав у своїй праці з етнографії Хв. Вовк ще наприкінці ХІХ ст.: «Як тільки коровай посадять у піч пектись, всі парубки, присутні у хаті, кидаються на коровайниць. Щоб вирвати в них цей трофей, вони скачуть і танцюють по хаті, приспівуючи. Але коли коровайницям пощастить затримати в себе лопату, то тоді вони мають перемогу, танцюють і співають» [2, с. 247].

Дослідниця А. Самохвалова вважає, що описи танцю коровайниць можна характеризувати як довільну імпровізацію з приспівками, що несе в собі позитивну інформацію, що насичає майбутній коровай і прогнозує настрій майбутнього весілля [11, с. 109]. На нашу думку, кожен рух, який супроводжується піснями має магічне значення. Танець символізує щасливе життя, добробут, родючість.

У селах історичної Уманщини, зокрема у с. Легедзине жінки-коровайниці брали діжу, в якій місили коровай, носили її всюди по хаті, піднімали вище голови і били нею тричі об сволок. При цьому співали:

*А наша хата на сохах,  
А діжу носять на руках.  
Пече наша, пече,*

*Спечи коровай гречне* [9].

У с. Оксанине «жінки запалювали свічку в пікній діжі, а потім підіймали її догори і гойдали під супровід пісні:

*І ніч на сохах,*

*І діжа на руках.*

*Поцілуймося, помилуймося,*

*Хто кому рад,*

*Щоб був в хаті лад»* [10].

В деяких селах Уманщини (с. Тимошівка, с. Коржова, с. Танське) [8] побутувало більш широке дійство з діжею. Її підкидали вгору, наповнювали цукерками, зерном, а згодом з неї обсипали молодих, благословляючи на шлюб.

У весільній обрядовості часто зустрічається «водіння» хороводу, що символізує щасливе одруження та повагу, хвалу Сонцю. Хр. Ящуржинський пише, що таке ходіння «належить до давньої форми шлюбного обряду і має багато спільного з хороводами на честь благотворного впливу Сонця на Землю, що є плодом любовних стосунків першого і другої, і має зв'язок з уявленнями про Сонце, як божество, що запліднює Землю в образі колеса. Бог Сонця – це бог кохання і плодючості; шлюб, що означає любовний зв'язок між парубком та дівчиною. Складається з обрядів, присвячених Сонцю, і разом з тим символічно нагадує божественний лик його, який у свідомості народу має вигляд колеса» [16, с. 50].

Хоровод водять навколо гільця, весільного столу, молодих. Наприклад, коли мати стрічає молодих з хлібом на порозі вона подає їм хусточку, заводить їх до хати і обводить тричі навкруги стола. За третім разом садить їх за столом, а сама виходить» [1, с. 62]. Або, виводячи молодих на перший танець «староста подає кінець своєї хусточки молодому, а дружко молодій і пройшовши так кілька кругів танцю, роблять над головою молодих круг справа на ліво, староста і дружко роблять круг, а молодий і молода тричі перекручуються так, щоб за кожним разом стояти лицем до старости й дружка...» [1, с. 69].

Вважаємо за необхідне звернути увагу ще на один хоровод, зокрема на ритуальний еротичний танець-гру «Журавель», який було зафіксовано вченими етнографами, фольклористами у двох обрядових циклах:

коровайному та перезвянському. Його виконували п'яненькі молодиці (коровайниці, свахи).

Перезва – у весільному обряді – звичай (своєрідна оргія), за яким родичі молодої після першої шлюбної ночі за запросинами йшли або їхали з відповідними обрядовими піснями на частування до хати молодої [3, с. 438]

Одним із перших в сучасній науці почав досліджувати сексуальну символіку танцю «Журавель» етнолог О. Курочкін. У статті «Архаїчний весільний танець-гра «Журавель» («Бусел»))» вчений доводить, що цей весільний танець генетично пов'язаний з первісною еротикою і магією родючості, а текст пісні «Занадився журавель до бабиних конопель» «первісно несе у собі відверто еротичну семантику» [7].

У праці «Звенигородщина з погляду діалектологічного та етнографічного» А. Кримським детально описано хід танцю: «з «журавлем» ходили у вівторок по обіді, того ж самого дня, коли зранку переодягалися на «циганів» і сходилися на «кури». За «журавля стає найдотепніший боярин. За його одягу береться хто-небудь з весільних, а за того ще хто, і так одно за друге. Набереться величезний ключ «журавлів» – чоловіків та жінок; от вони йдуть, і співають «журавля», і крукають [7, с. 132].

Неприкритий натуралізм досліджуваного танцю-гри яскраво ілюструють матеріали зібрані О. Курочкіним у с. Білозір'я (Черкаського р-ну і обл.). Тут «Журавля» водили в той день, що називається «кури», і робили це таким чином: дядько великого зросту брав між ноги голоблю чи довгу палицю, чіпляючи до неї спереду два буряка (гротескова імітація чоловічого статевого органа), позад нього на голоблю сідали верхи ще 5-6 жінок-свах. У такому порядку, супроводжувана сміхом і приперченими жартами, процесія з підскоками і вихилясами мала тричі обійти намет, де обідали учасники весільного бенкету.

Під час його виконання дозволялися відверто аморальні й непристойні жести й поведінка. Автор наголошує, що подібні сплески «сексуальної свободи» були не винятком чи аномалією, а вважалися обов'язковим компонентом успішного проходження шлюбного ритуалу [7, с. 74].

Основна вимога до учасників танцю – колективізм, злагодженість рухів у повній відповідності до ігрової програми, яку задає вигадливий і

досвідчений вожак-протагоніст веселого гурту. Синхронізувати дії під час «плетення журавля» допомагали різноманітні способи зв'язку танцюристів: за руки, під руки, за плечі, за пояси, за одягу тощо.

Зауважимо, що український весільний танець-гра «Журавель» ще й досі залишається у музичному і хореографічному репертуарі дошкільників та молодших школярів. Зрозуміле явище, адже в радянський період, комуністичною цензурою з ідейних міркувань елімінувалась еротична складова цього танцю. Із весільного він перейшов у статус дитячої гри. На думку О. Курочкина в сучасній українській науці «гостро стоїть проблема подолання застарілих ідеологічних комплексів і табу, без чого, очевидно, не можна інтегруватися до європейського наукового простору» [7, с. 72].

Таким чином, варто глибше проникати у смислові аспекти явищ народної хореографії, звертатися до семантики хореографічного символу. Символіка весільних танців підкреслює органічну народність, глибоко національну своєрідність цього виду обрядового фольклору. За функціями та роллю в обряді танці, що міцно прикріплені до конкретного етапу (короваю, гільця, перезви та ін.) зберігають у собі обрядові реалії, виконують супровідну, коментуючу функцію до пісенного репертуару.

Сподіваємося, поданий матеріал допоможе балетмейстерам повніше усвідомити зміст образів і символів весільних танців для подальшого їх вивчення, обробки та відтворення на сцені.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брижко Маркил. Весіле в містечку Дубовій Уманського повіту в Київщині / Маркил Брижко // Матеріали до української етнології. – Львів, 1919. – Т. ХІХ-ХХ. – С. 51-74.
2. Вовк Х. К. Студії з української етнографії та антропології / Хведір Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
4. Здоровега Н. І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні / Н. І. Здоровега. – К. : Наук. думка, 1974. – 162 с.
5. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / К. Р. Кіндер. – К., 2007. – 19 с.

6. Кримський А. Ю. Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного: Відтворення з авторського макету 1930 р. / А. Ю. Кримський. – Авт. передмови А. Ю. Чабан. – Черкаси : «Вертикаль», видавець ПП Кандич С. Г., 2009. – 438 с.

7. Курочкін О. В. Архаїчний весільний танець-гра «Журавель» («Бусел») / О. В. Курочкін // Наукові записки. Том 20-21, Теорія та історія культури / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». – 2002. – 123 с.

8. НДЛЕЧК УДПУ імені Павла Тичини. Ф. І., спр. № 27 – 37. – 154 арк.

9. НДЛЕЧК УДПУ імені Павла Тичини. Ф. І., спр. № 43. – 76 арк. – Арк. – 17.

10. НДЛЕЧК УДПУ імені Павла Тичини. Ф. І., спр. № 47. – 48 арк. – Арк. 28.

11. Самохвалова А. Хореографія весільного обряду Рівненського Полісся / А. Самохвалова // Актуальні питання культурології : альм. наук. т-ва «Афіна» каф. культурології / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т., Каф. культурології. – Рівне : Вип.10, 2010. – С.107-111.

12. Сивачук Н. П. Уманське весілля / Н. П. Сивачук. – Умань : Алмі, 2010. – 201 с.

13. Словник символів / За заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К. : Ред. часопису «Народознавство», 1997. – 156 с.

14. Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. Обряды. Издан под наблюдением д. чл. Н. И. Костомарова / П. Чубинський. – Спб., 1877. – Т. 3. – 482 с.

15. Шевченко В. Весільне гільце / В. Шевченко / Народознавство. – 1996. – № 32, 33. – С. 4-6.

16. Ящуржинский Хр. Лирические малорусские песни, преимущественно свадебные сравнил с великорусскими песнями / Хрисанф Ящуржинський. – Варшава, 1

## **РОЗВИТОК ВАЛЬСУ В АВСТРІЇ**

На початку ХХІ століття хореографія стала невід’ємною частиною мистецтва. Вона виховує культуру рухів, удосконалює фізичну підготовку особи, розвиває артистичність, відчуття музики та ритму. Інтегрованість складових хореографічного мистецтва сприяє всебічному розвитку людини як найвищої цінності суспільства. Саме тому вважаємо за доцільне висвітлити проблему розвитку вальсу в Австрії, країни віденських балів, що занесені до списку ЮНЕСКО як нематеріальна культурна спадщина країни.

Мета статті – висвітлити особливості розвитку вальсу в Австрії.

У другій половині ХVІІІ століття поняття «вальс» «від нім. *weller, walzen*» увійшло до наукового обігу, під дефініцією якого розумілося здатність особи крутитися, ковзатися [2]. Вальс поступово увійшов до бальних залів Європи. Цей танець руйнував споконвічні уявлення про естетику салонного танцю, в аристократичному товаристві. Він був своєрідним, індивідуальним, «вульгарним, низьким», тому в його становленні чинили опір і обмеження представники церква та влади. У наукових працях, що вийшли друком до 1800 року зазначалося, що суспільству, цивілізації, релігії загрожує «вальс», порівнюючи його з холерою чи проказою [1]. Однак, незважаючи на заборони, на початку ХІХ століття вальс набув поширення в усій Європі. Танцмейстери й організатори балів залучали товариство до вальсу поступово. Вони вводили па вальсу в інші танці або створювали масові танці, основою яких були обертальні рухи. Згодом ця форма поступилася місцем парному вальсу. Пари кружляли в танцювальній залі, утворюючи загальне коло, що було звичним для всіх народних танців. Для вальсу були неважливі чітка послідовність і регламентація. Кожен танцював вільно, повністю поринувши в стихію ритму й мелодії. Крім того, значній популярності вальсу сприяла музика [3].

Спочатку це були нескладні жартівливі пісеньки й куплети, згодом – мелодії, які виконував оркестр. Ці мелодії канонізували рухи та ритми вальсу. Значну роль для розвитку вальсу мала творчість відомого австрійського композитора, автора 447 вальсів, Й. Штрауса (сина) –

«короля віденського вальсу» [1]. Його оркестр з великим успіхом виконував вальси в різних містах Європи. Музика Й. Штрауса удосконалювала хореографію вальсу. Завдяки їй цей танець почали виконувати граціозніше, красивіше й трепетніше. Водночас з тим вальси створювали видатні композитори XIX століття – І. Ланнер, Ф. Шуберт, К. Вебер, Ф. Ліст, Ф. Шопен, М. Глінка, П. Чайковський.

Одним з найпопулярніших видів вальсу є віденський. Його назва походить від столиці Австрії – Відня, що є батьківщиною цього танцю, який виник в країні на початку XIX століття і звідси почав свою величну ходу по всьому світові. Салонний варіант віденського вальсу танцювали по III позиції: кроки виконували напіввиворітно, з носка переходили на всю ступню, рухаючись уперед. Основні рухи віденського вальсу – це вальсовий поворот, доріжка, balance. Слід відзначити, що й нині вальс зберіг головне: широту і динаміку, надзвичайну плавність і легкість. Танець значно вплинув на весь бальний репертуар. Виникли й існують десятки танців, пов'язаних з вальсом: вальс-гавот, вальс-мазурка, бостон, падекатр, міньйон, повільний, або англійський, вальс, угорський вальс.

На основі теоретичного аналізу наукової літератури висвітлено особливості розвитку вальсу в Австрії, зокрема своєрідна модель його виконання, що поєднує широту і динаміку з надзвичайною плавністю і легкістю та гармонійне поєднання музики Йогана Штрауса, Шуберта, Ланнера і танцю, що стало своєрідним символом Австрії, її столиці – Відня.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI-XIX вв. / Н. П. Ивановский. – Л.-М. : Искусство, 1948. – 216 с.
2. Невская О. В. Благородные и сентиментальные вальсы М. Равеля в связи с их литературным источником / О. В. Невская // Музыковедение. – М. : Научтехлитиздат, 2007. – № 6. – с. 47-53.
3. Стриганова В. М. Современный бальный танец / В. М. Стриганова, В. И. Уральской. – М. : Просвещение, 1977. – 431 с.



**Ткаченко І. О.**, *магістрантка*  
*Сумського державного педагогічного*  
*університету імені А. С. Макаренка*

## **ХОРЕОГРАФІЧНА СКЛАДОВА ЕСТЕТИЧНОЇ ГІМНАСТИКИ**

Нині хореографія становить невід'ємну складову підготовки спортсменів. Вона виховує культуру рухів, удосконалює фізичну підготовленість, розвиває артистичність, відчуття музики та ритму. Серед багатьох видів спорту естетична гімнастика завоювала велику популярність як новий напрям у гімнастичному спорті, суто жіночий, завдяки якому будь-яка дівчина зможе набути грації та краси. Регулярно проводяться чемпіонати світу та Європи, постійно збільшується кількість країн, у яких культивується цей прекрасний, масовий вид спорту, не винятком є й Україна.

Естетична гімнастика походить від «вільних танців», які започаткувала відома балерина Айседора Дункан. Гімнастика повністю складається з пластичних рухів та експресії. Естетична гімнастика заснована на теорії фізичного й естетичного виховання. Нині переживає період зростання, хоча частково елементи естетичної гімнастики виконувалися вже дуже давно. Особливості прояву естетичного впливу в гімнастиці – це виконання рухів легко й красиво, так, щоб це приносило радість і було джерелом насолоди рухам. Для успішного формування естетичного виховання рухових дій необхідне засвоєння функціональних й естетичних сторін краси образу та поведінки юних спортсменок.

Хореографічна підготовка у спорті, зокрема естетичній гімнастиці, базується головним чином на класичній основі, розробленій у балеті. Хоча вона має ряд характерних особливостей, які визначаються відмінностями у меті і завданнях, що стоять перед спортсменками і балеринами. Хореографічна підготовка у естетичній гімнастиці є складовою навчально-тренувального процесу і пов'язана з іншими видами підготовки.

Заняття з хореографії сприяють формуванню правильної постави, гарної ходи, розвитку ритмічності, координації, легкості і пластичності рухів. Хореографічні вправи урізноманітнюють заняття та підвищують у гімнасток естетично-виховне значення. Особливо ефективним вплив хореографічних вправ на організм стає тоді, коли вони проводяться під

музичний супровід. Як правило, музичний супровід збагачує заняття, робить його більш насиченим і цікавим, покращує емоційний стан.

Хореографічні елементи дуже варіативні та багатофункціональні, тому їх потрібно використовувати в підготовці гімнасток. Нескладні хореографічні комбінації можуть бути засобом поступового переходу від збудженого до відносно стійкого стану в заключній частині заняття, а також в основній частині гімнастики, де вивчення хореографічних елементів матиме постійну новизну. Основу естетичної гімнастики складають елементи хореографії, ритміки, танцювальні вправи, танці народні та сучасні.

*Ткаченко І., студентка VI курсу факультету мистецтв  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка*

## **ФУНКЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ В СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ШКОЛАХ МИСТЕЦТВ**

На новому етапі розвитку соціально-економічної сфери, культури і освіти особливої уваги набувають питання художньо-творчого розвитку підростаючого покоління. В суспільстві зростає потреба у високоінтелектуальних креативних особистостях, здатних самостійно вирішувати виникаючі проблеми, приймати нестандартні рішення і втілювати їх у життя. Все це вимагає розробки нових методів виховання підростаючого покоління і тягне за собою не традиційність підходів до художнього виховання як основи подальшого саморозвитку особистості.

Хореографічна творчість є одним із засобів всебічного гармонійного розвитку учнів, які навчаються в спеціалізованих школах мистецтв. Здатність відчувати, сприймати, розуміти, усвідомлювати і творити прекрасне – це ті специфічні прояви духовного життя людини, що свідчать про її внутрішнє багатство.

Серед функцій хореографічного навчання в першу чергу виокремлюємо: творчий розвиток особистості, спрямовану на підвищення рівня креативності дітей, використовуючи різні форми взаємодії, зокрема, систему творчих завдань; залучення дітей до танцювального мистецтва,

коли учні розширюють загальний культурний і художній кругозір, який є формою задоволення духовних потреб, засобом розвитку естетичного смаку; формування культури здоров'я; тренування найтонших рухових навичок, що проводиться в процесі навчання хореографії, пов'язано з мобілізацією і активним розвитком багатьох фізіологічних функцій людського організму (кровообігу, дихання, нервово-м'язової діяльності); формування пластичної культури, суттєвими показниками якої визначаємо, з одного боку, прояв культури поведінки особистості, що допомагає розвивати фантазію, творчу уяву, складає враження про фізичну й духовну красу, а з іншого – естетичну характеристику фізичних даних; музично-ритмічний розвиток, коли через активізацію музично-ритмічної діяльності школярів в умовах цікавої, захоплюючої діяльності – ритміки – відбувається відповідний музично-ритмічний розвиток дитини. До того ж заняття ритмікою сприяють формуванню загальної культури особистості дитини, її пізнавальної, волевої та емоційної сфер. Все це підтверджує багатофункціональний вплив хореографічного навчання на всебічний розвиток особистості.

Головним нашим завданням на уроках є не тільки формування у дітей знань, умінь, навичок, але створення умов для вільного володіння ними, використання їх в умовах творчості. Отже, уроки з хореографії націлені на художньо-творчий розвиток учнів в умовах прояву вільної ініціативи, художнього початку і чуттєвих роздумів. Також направлені на прояв учнем себе в творчій роботі не тільки на уроці, але й вдома. Уроки з хореографії представляють музично-ритмічне заняття, де є місце синтезу мистецтв, а також і драматургії.

Підсумувавши все сказане, можна зробити висновок про те, що естетичне, фізичне, духовне виховання якнайкраще здійснюється за допомогою мистецтва хореографії. У дитячому віці хореографія повною мірою сприяє всебічному гармонійному та фізичному розвитку дитини.

Отже, гармонійний розвиток особистості становить головну мету хореографічного навчання.

**Ткачук Д. Є., викладач**  
*кафедри хореографії та художньої культури*  
*Уманського державного педагогічного*  
*університету імені Павла Тичини*

## **СТВОРЕННЯ ТА РОЗВИТОК КЛУБУ ТАНЦЮВАЛЬНОГО СПОРТУ «ART-DANCE»**

Важливим кроком у житті кожного хореографа є створення власного танцювального колективу. Насправді, це завдання не з легких. Насамперед, необхідно об'єктивно оцінити власні можливості, такі як здатність до роботи з дітьми, наявність організаторських здібностей, готовність до постійної самоосвіти та саморозвитку, можливість надати дітям відповідні умови для занять. Остаточо зваживши усі за та проти можна починати процес створення хореографічного колективу.

Так, у 2010 році, мною був створений КТС «Art-dance». Напрямок колективу – спортивна бальна хореографія. Враховуючи велику конкуренцію, а це 5 колективів спортивного бального танцю на невелике місто, було складно одразу набрати першу групу дітей. Але незважаючи на це, до початку роботи колективу було набрано близько 10-15 дітей. Після того як було знайдене приміщення для занять та створені усі необхідні умови, 4 жовтня 2010 року відбулось перше заняття. З перших днів ми розпочали активно працювати. Тренування проходили цікаво та з користю. Результати можна було помітити вже через 2,5 місяці. 20 грудня 2010 року наш клуб відвідав перші змагання у місті Черкаси.

Увесь цей час керівник колективу Ткачук Дмитро Євгенійович, не припиняв і саморозвиток. З 1998 по 2011 рік він був активним учасником КТС «Грація» під керівництвом Ліщинської Галини Борисівни. Взимку 2012 року покинув рідний колектив, але продовжував тренуватися вже з новою партнеркою – Череватою Катериною, яка згодом стала другим тренером у колективі.

23 березня 2013 року КТС «Art-dance» організував свої перші змагання зі спортивного бального танцю «Dance-life», які стали щорічними, і у цьому році набули статусу Всеукраїнських.

Станом на сьогодні, в колективі займається близько 40 осіб, усі вони поділені на 3 вікові групи. «Art-dance» є активним учасником багатьох

обласних та всеукраїнських змагань у Черкасах, Києві, Житомирі, Білій Церкві, Кіровограді, Одесі та інших містах України. Також, протягом останніх декількох років, ми почали брати участь у танцювальних фестивалях. Зокрема у таких як «Global dance» та «Квітнева феєрія». Завдяки таким заходам діти згуртувалися, звикли до колективної роботи.

Протягом танцювального сезону, зазвичай 2 рази на рік, наш колектив організовує також і майстер-класи з бальної хореографії. Аби підвищити рівень своєї майстерності, дізнатись про нововведення у світі танцювального спорту, ми запрошуємо досвідчених тренерів.

Одним із наших незмінних викладачів з європейської програми є Кравченко Павло (м. Харків) – призер всеукраїнських та міжнародних змагань серед професіоналів. Серед викладачів латиноамериканської програми ми віддаємо перевагу Чернявському Глібу(м. Київ) – призеру всеукраїнських, міжнародних змагань та переможцю найпрестижнішого танцювального фестивалю «Blackpool» у сезоні 2013-2014, а також Перевозник Катерині та Камневу Олександрю (м. Київ) – чемпіонам світу з латиноамериканської програми.

Загалом, робота нашого колективу базується на підготовці не просто танцівників, а перш за все спортсменів, які можуть скласти гідну конкуренцію будь-кому.

Спортивні бальні танці потребують неабиякої фізичної підготовки та витривалості, виходячи з цього, хочеться сказати, що важливою складовою у підготовці спортсмена є постійна праця над собою. Із перших днів тренувань ми даємо зрозуміти учням, що наш колектив – це не просто місце для відпочинку, це місце де усі працюють, працюють на результат, працюють для того, щоб перш за все довести собі – «Я зможу!».

**Чернієнко Д. Р., студентка**  
*мистецько-педагогічного факультету*  
*напряму підготовки «Хореографія»*  
*Уманського державного педагогічного*  
*університету імені Павла Тичини*  
**Науковий керівник – О. В. Бикова**

## **РОЛЬ ТВОРЧОСТІ У СТАНОВЛЕННІ ОСНОВ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ**

Творчість – необхідна умова становлення самого педагога, його самопізнання, розвитку і розкриття як особистості. Творчість є основою формування педагогічної талановитості вчителя. Виховання справжнього творчого вчителя має починатися ще у вузі. Заняття з основ педагогічної майстерності (ОПМ) та інших предметів психолого-педагогічного циклу за умови, доцільної їх організації сприяють активному розвитку творчого потенціалу студентів, їхніх креативних якостей і є необхідними при формуванні творчої особистості [1].

Розвиток педагогічної творчості вчителів і підвищення результативності навчально-виховного процесу залежить від психолого-педагогічних умов, правильно визначених шляхів розвитку та реалізації творчої педагогічної діяльності та особистісних якостей учителя. Тому, слід зазначити, що педагогічна діяльність – це передусім діяльність творча. Без творчості неможливі ні виховний, ні навчальний процеси.

Майбутні вчителі хореографії повинні розвивати себе і свою творчість. Найглибше поринати у світ мистецтва, бути спостережливими, цікавитися усіма проявами творчого потенціалу інших людей. Тільки тоді, це стане великим поштовхом у процвітанні їхньою кар'єри. Але найголовніша мета, навчити інших, допомогти дітям пізнати свою сутність, помітити в них творчі задатки і допомогти розвинути їх до високого рівня. Цей процес приносить не тільки задоволення але і користь для обох сторін, як для педагога так і для дитини.

Серед багато численних засобів розвитку творчості, творчого потенціалу вчителя надзвичайно велика роль належить мистецтву, яке є взірцем творчої натхненної діяльності [2]. Вплив мистецтва на формування духовної культури молоді зумовлений самою природою

мистецтва, сутність якого виводиться із цілісного і обов'язкового художнього відображення світу і залежить від тих новоутворень, які зв'язані з особливостями художнього сприймання оточуючого середовища. Усі види мистецтва втілюють художньо-естетичне бачення світу, розвинену уяву і фантазію, образне мислення, без яких неможлива будь-яка творчість.

Самовдосконалення також важливий фактор у цій справі. Кожного дня, майбутній вчитель хореографії повинен працювати над собою: цікавитися навколишнім світом, слідкувати за новинами зі світу мистецтва, пізнавати культуру, робити самоаналіз своїх здібностей, покращувати свою техніку та знання з танцювального мистецтва. Проявляти себе у повсякденному житті, це справа також не другорядного плану. Творча людина має безмежну фантазію, яка здатна виражатися у різних проявах. Для майбутнього педагога з хореографії це: різноманітні постановки на різну тематику, написання статей, спілкування з професіоналами своєї справи та сумісні ідеї; запровадження творчих проєктів та активна участь в них. Це все не складає великих труднощів тому що, якщо ви, правильно обрали для себе професію, творче мислення завжди прийде вам на допомогу. Створюючи навколо себе сприятливу атмосферу, ваша внутрішня сутність буде завжди знаходитися у пошуку нових ідей та нових творчих бажань, які насамперед будуть на користь не тільки вам а і вашим учням у майбутньому.

На жаль у реальній практиці майбутній вчитель з хореографії, мало спілкується з мистецтвом як могутнім засобом розвитку творчих можливостей, художньо-естетичної й загальної культури. Такі вчителі найчастіше не відчують покликання до педагогічної діяльності, слабо усвідомлюють свої індивідуальні особливості, мають однобоке уявлення про роль учителя; їм бракує вмінь і навичок, віри в свої сили, любові до дітей. Тим, що працюють творчо, притаманний індивідуальний (гнучкий) стиль діяльності, який дає змогу виявити свою неповторну особистість. Вони створюють творчу лабораторію, яка містить не лише дидактичний, роздатковий матеріал, наочні засоби, спрямовані на розвиток учнів, а й сприймають учня як суб'єкта педагогічної діяльності [3]. Такі майбутні спеціалісти будуть успішними та впевненими у своїй справі, а їх творчість буде набувати неабиякого визнання не тільки зі сторони дітей а й інших прихильників хореографічного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев А. Л. Искусство, культура, сверхкультура: философия искусства Н. А. Бердяева / А. Л. Андреев; Ред. А. С. Батюшкова. – М. : Знание, 1991. – 64 с.
2. Бех І. Д. Виховання особистості: У 2 кн. Кн. 1: Особистісно-орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади / І. Д. Бех / Наук. видання. – К. : Либідь, 2003. – 280 с.
3. Вяткина З. Индивидуальный стиль деятельности в педагогическом мастерстве учителя / З. Вяткина. – Пермь : Б.и., 1979. – 74 с.

**Шумицька К. О.**, *магістрантка  
кафедри мистецької педагогіки та хореографії  
Сумського державного педагогічного  
університету ім. А. С. Макаренка*

### **РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ: ВІД ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ ДО АВТОРСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ**

Український народ протягом століть створював самобутню культуру, яка відбиває його багатогранне життя. Одним з її найцінніших скарбів є танцювальне мистецтво. Танець розкриває характер народу, в художній формі відображає явища, взяті безпосередньо з побуту, відтворює елементи трудової діяльності, використовує народний одяг та інші атрибути щоденного вжитку.

Як відомо, феномен хореографічного мистецтва знаходиться в постійному розвитку, як саме життя. Хореографічне мистецтво спрямоване до оптимізму, естетики самовираження, а його різновид – український танець – як першоджерело хореографічного мистецтва займає особливе місце у процесі формування духовного світу людини, оскільки його місія полягає у збереженні фольклорних традицій, ритмо-пластичних емоційних кодів та розвитку усіх притаманних йому складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів.



Вивчення досвіду поколінь і дослідження сучасного стану творів української народно-сценічної хореографії дозволяє констатувати потужність творчого потенціалу, життєствердний характер українського танцю, його перевірену віками життєстійкість яка забезпечувала йому виживання у найскрутніших історичних обставинах та самоочищення від усього тимчасового, хворобливого і наносного.

Народний танець у всі часи був пов'язаний із життям і побутом людей. Тому кожен танець відповідає характеру й духу того народу, де він зародився. У зв'язку зі змінами соціального устрою, умов життя змінювались також характер і тематика мистецтва, змінювався і танець. Народившись у глибині віків, утверджуючись і розвиваючись, український фольклорний танець увібрав у себе місцеві, локальні, лексичні, структурні композиційні особливості, манеру і форму виконання, притаманну регіону, з якого він походить. Саме цей локальний колорит вирізняє український народний танець від однойменних білоруських та російських танців.

Народний танець витворювався протягом віків і був тісно пов'язаний із життям народу, його побутом, працею, певним художнім смаком. Танець називають своєрідним літописом життя не дарма. Народ сам зберігав і розвивав свої танцювальні скарби, передаючи від покоління до покоління форми танців, їх характер і манеру виконання.

Завдяки самобутньому таланту українських хореографів В. Верховинця, В. Авраменка, П. Вірського народний танець розвинувся як народно-сценічне мистецтво, увібравши в себе академізм народної хореографії. Творча та педагогічна спадщина цих видатних балетмейстерів сприяла популяризації українського танцю не лише серед українського народу, а й за межами України. Саме завдяки їх діяльності українська хореографія і в XXI ст. стоїть на рівні з іншими видами світової хореографічної творчості.

В. Верховинця заслужено вважають основоположником теоретичних засад національного танцювального мистецтва, він не тільки вводив народний танець в постановки М. Садовського, а й створював вистави-дивертисменти, яким дав назву «хореографічні вечори». Балетмейстер-фольклорист мав на меті не просто показати красу танцю, а і створити міцну теоретичну основу для розвитку хореографії. Так була написана «Теорія українського народного танцю» – перша систематизована робота.

Перші паростки, закладені попередниками, дали Україні й світові найвідоміший колектив – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського, основною метою якого стало збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців та нових хореографічних мініатюр і великих полотен із минулого та сучасного життя українців.

Прагнення до різноманітності та виразності танцювальної мови, до її постійного збагачення, до більш точного вибору зображальних засобів виникло у творчості балетмейстера як закономірний результат його невтомних шукань, філософського осмислення проблем життя, як результат експериментів по розкриттю складних сучасних тем. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичною пластикою, П. Вірський створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії.

Образно-танцювальне мистецтво П. Вірського завжди несподіване і яскраве. В його постановках звичні й широко відомі рухи набувають нового емоційного змісту. Канонічні побудови квітнуть свіжими візерунками, традиційні – набувають неповторного колориту.

Ті величезні духовні багатства, що містить наш фольклор, звичаї, обряди й нині є традиційним підґрунтям нової національної культури. Звертатися до етнічних витоків не означає повертатися в старі часи. Йдеться про процес переосмислення фольклорних традицій, результатом якого стають авторські твори народно-сценічного хореографічного мистецтва.

**Юрченко М. О.**, *магістрантка*  
*Сумського державного педагогічного*  
*університету імені А. С. Макаренка*

## **РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В НІМЕЦЬКОМОВНИХ КРАЇНАХ**

На початку ХХІ століття реформаційні процеси у системі освіти України вимагають вивчення теорії та практики провідних напрямків мистецької освіти в інших країнах. У контексті дослідження

хореографічного мистецтва в країнах ЄС особливу актуальність становить вивчення й впровадження прогресивних зарубіжних моделей і стратегій мистецької освіти для дітей, молоді й дорослих у вітчизняну практику. Дослідження тенденцій розвитку мистецької освіти стало предметом вивчення вчених України (В. Верховинець, А. Вільчківська, С. Волков, Л. Зязюн, Г. Ніколаї, І. Сташевська й ін.). Однак, все ще найменш дослідженими у вітчизняній практиці лишаються питання теорії й практики зарубіжної мистецької педагогіки.

Серед іноземних музично-педагогічних концепцій найбільш вивченими у вітчизняному науковому просторі є системи Л. Баренбойма, С. Висоцького, Т. Йотейкі, С. Казури, З. Кодая, Є. Куришева, Л. Куришева, О. Леонтєва, М. Мартено, Р. Мюнніха, К. Орфа, М. Розіна, М. Румера, Ш. Сузукі, Е. Тайнеля, К. Хлавічки, У. Уїллемса, Дж. Уорда, й ін. Найбільшої популярності у європейському просторі набули системи Еміля Жак-Далькроза, Карла Орфа та Золтана Кодая тощо. Тим і визначається актуальність публікації.

Мета статті – окреслити особливості хореографічного мистецтва в німецькомовних країнах та визначити провідних хореографів цих держав.

На початку ХХ століття виникли перші школи сучасного танцю у Німеччині. У 1904 році у Берліні було відкрито хореографічну школу, на діяльність якої значно вплинула творчість американських танцюристок Л. Фуллер та А. Дункан. У 1910 році в Мюнхені було засновано школу Р. фон Лабана, у 1911 році в Хелерау – школу ритмічної гімнастики Е. Жака-Далькроза. Е. Жак-Далькроз (1865-1950) є послідовником системи «виразного жесту» Ф. Дельсарта. Цю теорію і практику він безпосередньо поєднав з музикою та ритмом [2].

Варто зазначити, що на початку ХХ століття народилася одна з найбільш впливових ритмопластичних теорій, яка існувала під різними назвами, а саме: ритмопластика, ритмічний рух, евритмія (цю назву використав також Р. Штейнер), ритмічна гімнастика, а пізніше просто ритміка. Жака-Далькроза вважають не тільки засновником методу музично-ритмічного виховання, а й винахідником системи виразного руху (сольфеджіо для тіла). Останню охоче використовували хореографи вільної пластики, які не додержувались традиційних форм академічного танцю [5].

У ХХ столітті однією з концептуальних ланок виразного руху стала евритмія («зорова мова» або «зоровий спів»), тобто спроба передати поетичне слово або музичну інтонацію засобами пластики, руху, жесту. Евритмія (у перекладі з грецької стрункість та благозвучність) у античній культурі означала правильну міру співвідношення сутностей світу та мистецтва. Про це писали свого часу Арістотель та Платон. Думки мислителів Стародавньої Греції та її видовищну естетику не раз брали за зразок у пізніші епохи [1].

На початку ХХ століття ця теорія пов'язувалась насамперед з творчою практикою Жак-Далькроза, але після оприлюднення досвіду німецького антропософа Рудольфа Штейнера (1861-1925) перший відмовився від визначення евритмії у власній практиці на користь ритмічної гімнастики або ритміки. У 1912 році Штейнер почав розробляти теорію та практику евритмії. Він доводив взаємозв'язок емоційних процесів людини та мовних структур і вважав, що йому пощастило винайти новий шлях до мистецтва руху та нових форм жеста. Штейнер шукав у мистецтві руху не «суб'єктивні» емоційні віддзеркалення, а ті закономірності, які, на його думку, пов'язували звучання музичної і поетичної мови з їх зоровими еквівалентами. Він був переконаний у тому, що «приховані духовні сили людини співвідносяться з біоритмами життя на Землі. Вочевидь таке сприйняття склалось внаслідок понадсенсорних здібностей прадавніх людей, які зберегли тісний зв'язок з природою» [3].

У 1913 році Штейнер (подібно до Жак-Далькроза у Німеччині) одержав центр для розповсюдження своїх ідей Гетеанум у швейцарському містечку Дорнах під Базелем. Він запропонував систему виховання, яке виключало суперництво, допомагало розкриттю потаємних здібностей учнів шляхом занять евритмією та музикою, медитацією та спеціальними вправами, а крім того участю у театралізованих містеріях [4].

Отже, на основі теоретичного аналізу наукових робіт вітчизняних та зарубіжних науковців окреслено особливості хореографічного мистецтва в німецькомовних країнах, що полягають у демонстрації власної національної самоідентичності тієї чи іншої країни та творчому використанні сучасних мистецьких інновацій в хореографічних постановках.

На основі ретроспективного аналізу наукової літератури доведено, що провідними хореографами німецькомовних країн стали: Л. Фуллер та

А. Дункан, І. Лабан, Е. Жак-Далькроз (система «виразного жесту»), сценографія А. Аппія (простота рухів та жестів), Р. Штейнер (евритмія), М. Вігман, К. Йосс, У. Форсайт, Д. Ноймайер та інші.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Далькроз Ж. Ритм: его воспитательное значение для жизни и искусства (перев. Н. Гнесиной) / Ж. Далькроз. – М., 1990. – 146 с.
2. Злогодух Д. Ритмопластичні теорії другої половини ХІХ – початку ХХ століття (інтеркультурний аспект) / Д. Злогодух // «Мистецькі пошуки». – Випуск 3 [СумДПУ імені А. С. Макаренка] – 2013. – С. 66-70.
3. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] / М. С. Каган. – Л. : Музыка, 1972. – С. 42-70.
4. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили [Текст] / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.
5. Ніколаї Г. Ю. Інтеркультурне виховання школярів засобами музичного мистецтва: польсько-український проект / Г. Ю. Ніколаї // Порівняльно-педагогічні студії. – 2012. – № 3(13). – С. 22-27.



## НАШІ АВТОРИ

**Андрощук Л. М.,** кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії та художньої культури, художній керівник народного аматорського ансамблю сучасного танцю «Візаві» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Бабкіна І. П.,** студентка III курсу мистецько-педагогічного факультету напряму підготовки «Хореографія» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Батюк З. С.,** кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Батюк Н. О.,** кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Бикова О. В.,** викладач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Волкова Ю. І.,** викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Гекалюк Л. Ю.,** викладач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Горідько О. О.,** викладач Канівського гуманітарного інституту, відокремленого структурного підрозділу Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Горських Ю. В.,** аспірантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Грошовик І. С.,** викладач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Дейнека О. В.,** магістрант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Капустін С. В.,** викладач хореографічних дисциплін Миколаївського коледжу культури і мистецтв, магістр спеціальності «Хореографія» Херсонського державного університету.

**Ключко В. В.,** аспірантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Курковський Цезарій,** доктор гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри соціальної педагогіки факультету суспільних наук, Варміно-Мазурський університет в Ольштині (Польща).

**Kurkowski Cezary,** dr. nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Pedagogiki Społecznej na Wydziale Nauk Społecznych, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie (Polska).

**Колногузенко Б. М.,** народний артист України, професор, академік УАН, декан хореографічного мистецтва, головний балетмейстер театру народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури, художній керівник та головний балетмейстер Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю.

**Криворотенко А. Ю.,** викладач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Куценко С. В.,** старший викладач кафедри хореографії та художньої культури, керівник народного аматорського ансамблю народного танцю «Яворина» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Лисенко І. М.,** магістрант кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Лісовська Н. Ю.,** старший викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Ляшенко А. В.,** магістрантка кафедри педагогіки Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Медвідь Т. А.,** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії Херсонського державного університету.

**Мікулінська О. С.,** кандидат філософських наук, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Невдачина Г. П.,** Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.

**Ніколаї Г. Ю.,** доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Піщаний О. В.,** студент III курсу мистецько-педагогічного факультету напряму підготовки «Хореографія» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, учитель хореографії Уманської загальноосвітньої школи I-III ступенів імені В. І. Чуйкова.

**Погоріла А. С.,** студентка Канівського коледжу культури і мистецтв, відокремленого структурного підрозділу Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.



**Псарук Я. А.**, викладач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Радченко О. Л.**, викладач вищої категорії Канівського коледжу культури і мистецтв, відокремленого структурного підрозділу Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Реброва О. Є.**, доктор педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Терешенко Н. В.**, старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії Херсонського державного університету.

**Терешко І. Г.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Титович Д. А.**, магістрантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Ткаченко І. О.**, магістрантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Ткаченко І.**, студентка VI курсу факультету мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Ткачук Д. Є.**, викладач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Чернієнко Д. Р.**, студентка III курсу мистецько-педагогічного факультету напряму підготовки «Хореографія» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**Шумицька К. О.**, магістрантка кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Юрченко М. О.**, магістрантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.



## ЗМІСТ

### **АНДРОЩУК Л. М.**

Наукова робота кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини..... 3

### **БАБКІНА І. П.**

Вплив керівника дитячого хореографічного колективу на розвиток індивідуально-творчих здібностей дітей..... 5

### **БАТЮК З. С., БАТЮК Н. О.**

Збагачення емоційно-естетичного досвіду студентів-хореографів як важливий чинник майбутньої педагогічної діяльності..... 7

### **БИКОВА О. В.**

Роль дитячого хореографічного фестивалю у розвитку індивідуальних творчих здібностей майбутніх педагогів-хореографів..... 11

### **ВОЛКОВА Ю. І.**

Методи формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики та хореографії..... 13

### **ГЕКАЛЮК Л. Ю.**

Розвиток творчого потенціалу дітей в умовах МДЦ засобами хореографії..... 16

### **ГОРІДЬКО О. О.**

Музичне виховання майбутнього балетмейстера засобами інтеграції музики і хореографічного мистецтва..... 21

### **ГОРСЬКИХ Ю. В.**

Хореографічно-педагогічна освіта, як системний феномен..... 24

### **ГРОШОВИК І. С.**

Класичний танець як невід'ємна складова навчання майбутнього вчителя хореографії..... 26

### **ДЕЙНЕКА О. В.**

Виконавська техніка майбутнього вчителя хореографії..... 29

### **КАПУСТІН С. В.**

Розвиток творчого потенціалу студентів-хореографів..... 30

### **КЛЮЧКО В. В.**

Засади рухової інтерпретації музичних творів у концепції

ритміки Еміля Жак-Далькроза.....	32
<b>КОЛНОГУЗЕНКО Б. Н.</b>	
«Как много в этом звуке...».....	34
<b>КРИВОРОТЕНКО А. Ю.</b>	
Творчість як необхідна умова розвитку індивідуальності майбутнього вчителя хореографії.....	47
<b>KURKOWSKI С.</b>	
The Cezar Student Theater.....	50
<b>КУЦЕНКО С. В.</b>	
Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії в процесі стилізації народного танцю.....	52
<b>ЛИСЕНКО І. М.</b>	
Програмно-змістові основи підготовки майбутніх учителів хореографії у сфері бального танцю.....	54
<b>ЛІСОВСЬКА Н. Ю.</b>	
Методичні засади підготовки студентів-хореографів до створення народно-сценічного танцю з розгорнутою драматургією.....	56
<b>ЛЯШЕНКО А. В.</b>	
Експериментальна програма з дисципліни «Український танець» для студентів ВНЗ I-II рівня акредитації (спеціалізація «Народна хореографія»).....	60
<b>МЕДВІДЬ Т. А.</b>	
Актуальні проблеми підготовки майбутніх хореографів.....	62
<b>МИКУЛИНСКАЯ О. С.</b>	
Позвоночник как основа профессиональной деятельности хореографа.....	66
<b>НЕВДАЧИНА Г. П.</b>	
Теоретичні основи становлення європейського балету.....	70
<b>НІКОЛАЇ Г. Ю.</b>	
Предмет і теоретико-методологічні основи хореографічно-педагогічної компаративістики.....	71
<b>ПЩАНИЙ О. В.</b>	
Вплив народної хореографії на естетичний розвиток та виховання дітей.....	74

<b>ПОГОРІЛА А. С.</b>	
Бальний танець на сучасному етапі розвитку.....	77
<b>ПСАРУК Я. А.</b>	
Естетичне виховання учнівської та студентської молоді засобами сучасної хореографії.....	81
<b>РАДЧЕНКО О. Л.</b>	
Формування та збереження національних традицій в житті молоді української діаспори в Канаді засобами мистецтва.....	85
<b>РЕБРОВА О. Є.</b>	
Художня умотивованість майбутніх учителів хореографії як професійна якість.....	88
<b>ТЕРЕШЕНКО Н. В.</b>	
Місце бальної хореографії в процесі естетичного виховання старшокласників.....	92
<b>ТЕРЕШКО І. Г.</b>	
Рецепція змісту весільного танцю: аспекти символіки.....	96
<b>ТИТОВИЧ Д. А.</b>	
Розвиток вальсу в Австрії.....	103
<b>ТКАЧЕНКО І. О.</b>	
Хореографічна складова естетичної гімнастики.....	105
<b>ТКАЧЕНКО І.</b>	
Функції хореографічного навчання в спеціалізованих школах мистецтв.....	106
<b>ТКАЧУК Д. Є.</b>	
Створення та розвиток клубу танцювального спорту «Art-dance».....	108
<b>ЧЕРНІЄНКО Д. Р.</b>	
Роль творчості у становленні основ професійної діяльності майбутніх вчителів хореографії.....	110
<b>ШУМИЦЬКА К. О.</b>	
Розвиток українського народного танцю: від фольклорних традицій до авторської сценографії.....	112
<b>ЮРЧЕНКО М. О.</b>	
Ретроспективний аналіз хореографічного мистецтва в німецькомовних країнах.....	114
<b>НАШІ АВТОРИ</b> .....	118

# СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Матеріали  
II Всеукраїнської науково-практичної конференції  
з міжнародною участю

(м. Умань, 16 - 17 травня 2015 року)

Підписано до друку 13.05.2015. Формат 60x90 1/32

Папір офсет.

Обл.-вид. арк. 6,1. Ум. друк. арк. 5,2.

Тираж 300. Зам. № 2658.

**Видавець та виготовлювач**  
**ФОП Жовтий О.О.**

20300, м. Умань, вул. Садова, 2  
(УДПУ, навчальний корпус № 1)

Тел. 097 255 65 07

047 44 3 51 33

093 540 78 82

e-mail: [nastek@meta.ua](mailto:nastek@meta.ua)

[www.foto-na.net.ua](http://www.foto-na.net.ua)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК, № 2444 від 22.03.2006 р.