

Міністерство освіти і науки України
Бердянський державний педагогічний університет
Факультет психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України
Відділ змісту і технологій педагогічної освіти
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського
Кафедра музичного мистецтва
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
Кафедра мистецтвознавства та позашкільної освіти
Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра режисури та хореографії



МАТЕРІАЛИ

II Всеукраїнської науково-практичної конференції
(відкрита для іноземних учасників)

«МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ»

з нагоди 90-річчя Бердянського державного педагогічного університету

17-18 листопада 2022 року

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Факультет психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна
Національна академія педагогічних наук України
Відділ змісту і технологій педагогічної освіти
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського
Кафедра музичного мистецтва
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
Кафедра мистецтвознавства та позашкільної освіти
Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра режисури та хореографії

МАТЕРІАЛИ

**II Всеукраїнської науково-практичної конференції
(відкрита для іноземних учасників)**

МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

*з нагоди 90-річчя Бердянського державного педагогічного
університету*

17–18 листопада 2022 року

Бердянськ
БДПУ
2022

УДК 78.071.5:008](062)

М 65

Рекомендовано до друку вченою радою Бердянського державного педагогічного університету (протокол №7 від 28 грудня 2022 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Сичікова Яна Олександрівна – докторка технічних наук, професорка, проректорка з наукової роботи Бердянського державного педагогічного університету;

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

Погребняк Марина Миколаївна – докторка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка, професорка кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка; доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету;

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

РЕЦЕНЗЕНТИ:

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

Омельченко Анетта Іванівна – кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету.

Мистецтво та мистецька освіта в сучасному М 65 соціокультурному просторі (з нагоди 90-річчя Бердянського державного педагогічного університету) : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (відкрита для іноземних учасників) (17-18 листопада 2022 р., м. Бердянськ) / [упоряд. М. М. Погребняк]. Полтава : ПП Астроя, 2022. 209 с.

До збірника увійшли доповіді та повідомлення, у яких, відповідно до заявлених секцій розглядаються такі проблеми: «Теорія і практика мистецтв в умовах кризи глобалізаційних процесів і міжкультурних взаємовідносин», «Національна освіта та культура в умовах сьогодення», «Концептуальні засади сучасної мистецької освіти у вимірах євроінтеграційних процесів», «Професійна підготовка майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: новітні підходи та технології в умовах зміненої реальності», «Формування художньо-творчої компетентності майбутніх фахівців у системі неперервної педагогічної освіти: сучасні реалії і виклики».

УДК 78.071.5:008](062)

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

© Колектив авторів, 2022

© ПП «Астроя», 2022

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

БУРНАЗОВА В. В.

Мистецько-педагогічна освіта в умовах війни очима студентів
Бердянського державного педагогічного університету 9

ЗІНИЧ О. В.

Балетний театр в епоху кризи глобалізаційних процесів 11

КОВАЛЬ Л. В.

Кафедра теорії та методики навчання мистецьких дисциплін
Бердянського державного педагогічного університету –
сучасний мистецький фронт: здобутки та виклики
сьогодення 17

ЛУК'ЯНЕНКО О. В.

Рух і танець у творчості художниці Тетяни Домненко 22

МАРТИНЕНКО О. В.

Фахова підготовка керівника танцювального гуртка в
контексті сучасних освітніх потреб 28

ПОГРЕБНЯК М. М.

«Ідея свободи» в теорії драми та її втілення у хореографічних
творах представників стилю «модерн» та постмодерного
танцтеатру: порівняльний аналіз 34

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА МИСТЕЦТВ В УМОВАХ КРИЗИ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ І МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОВІДНОСИН

БИЧКОВА В. О.

Особливості композиції окремих авторських хореографічних
творів А. Дункан 40

ГАЙНЕТ ДІНОВА Г. Ю.	
Сучасна українська музика як відображення соціально-політичної кризи.....	46
ГНІЗДЕЧКО О. М.	
Специфіка виконання трюкової частини комбінацій четвертого рівня складності у освітньому процесі КМАЕЦМ за жанром повітряної гімнастики	49
ГУМЕНЮК Я. А.	
Специфіка виконання трюкової частини комбінацій четвертого рівня складності у освітньому процесі КМАЕЦМ за жанром повітряної гімнастики	53
ДЖУПАНОВ О.	
Віртуалізація мистецтва: тенденція VS вимога часу	56
ЗЛАТОПОЛЬСЬКА Н. В.	
Мистецькі практики – невід’ємна складова соціальної підтримки уразливих верств населення.....	59
КИСЕЛЬОВА І. М.	
Внесок українських педагогів-музикантів у розвиток антропології музики	66
ЛЬВОВА І. С.	
Специфіка циркового продюсерства в Україні у освітньому процесі КМАЕЦМ.....	69
МА ЛІНЬ	
Формування індивідуального виконавського стилю піаніста у процесі фахової підготовки.....	73
НАЗАРЕНКО В. Є.	
Етапи професійного зростання Галини Березової.....	76
СЕРГІЄНКО С. М.	
Музика як спосіб самоідентифікації та міжнаціональної комунікації.....	81

СЮЙ НА
Сценічний артистизм музикантів-виконавців та його види 84

ТОРОХТІЙ А. О.
Особливості виконання трюкової частини комбінацій в освітньому процесі КМАЕЦМ за жанром повітряної гімнастики: повітряні ремені..... 87

ШАРИКОВ Д. І.
Специфіка побудови циркового номеру в освітньому процесі ЗВО на прикладі КМАЕЦМ..... 89

ШУЛАКОВ А. А.
Методика виконання трюкової комбінації жанру «жонглювання з діаболо» 93

ЯН І
Статичні та динамічні показники виконавської стабільності піаніста 94

НАЦІОНАЛЬНА ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

БУРНАЗОВА В. В., ЖУК Н.
Організація уроків художньо-естетичного циклу за дистанційною формою навчання в умовах воєнного стану 98

ГРИЦЕНКО О. П.
Освітня компонента «стилістика, грим-візаж, костюм» у освітньому процесі КМАЕЦМ для ОПП циркові жанри 104

ГОРБАЧЕВСЬКИЙ В. Є.
Сучасні ілюзійністи київської школи магії в контексті освітнього процесу ЗВО на прикладі КМАЕЦМ..... 106

ДЕМЧЕНКО Н. І.
Формування наочного концепту презентації методичних рекомендацій щодо побудови навчальної комбінації у класичному танці..... 110

КАШУБА Ю. І.	
Історична складова Київської школи циркової акробатики	114
МАЛАХОВА Н. М.	
Фольклористичний гурт «Зоряночка» м. Харкова в умовах воєнного стану	119
РОМАНОВА Л. А.	
Режисура пантоміми та прикладний аспект сценічного номеру в освітньому процесі КМАЕЦМ	121
ТАРАНЕНКО Ю. П.	
Науково-практичний досвід співпраці викладача зі здобувачами вищої освіти	126
ШЕВЧЕНКО Л. О.	
Сучасний стан циркової режисури в освітньому процесі ЗВО ...	130

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ВИМІРАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

БУРНАЗОВА В. В., МАСЛЯНКА О.	
Упровадження квест-технологій під час вивчення музично- теоретичних дисциплін у ЗВО	135
ЛУГОВЕНКО Т. Г.	
До проблем дистанційного навчання хореографічних дисциплін в мистецьких закладах вищої освіти	139
ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ В УМОВАХ ЗМІНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ	
БУРНАЗОВА В. В., ШОСТАК О.	
Цифрові технології у викладанні інтегрованого курсу «М истецтво» під час дистанційного навчання	144

ГОРКОВЕНКО О. С. Акробатичний вольтиж: методика викладання спеціалізації у КМАЕЦМ.....	149
ГРИГОР'ЄВА В. В., ОЧЕРЕТЕНКО П. Використання методу інтермодальних асоціацій у професійній підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва.....	152
КРИВУНЬ Н. С. Упровадження в зміст фахової підготовки бакалаврів хореографії цифрових ігрових інструментів.....	155
ОРЕЛ Д. В. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПП Циркові жанри	159
ПАСТУХОВ О. А. Комплексний підхід формування координаційних навичок танцівника на прикладі освітнього компоненту «Професійна підготовка за жанрами: сучасний танець»	164
СОЛОМАХА С. О. Фахові практики у процесі формування професійних якостей майбутніх викладачів.....	167
СОФРОНІЙ З. В. Арт-педагогічні технології в контексті професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.....	171

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ
У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ
ОСВІТИ: СУЧАСНІ РЕАЛІЇ І ВИКЛИКИ**

АНТОНЕНКО У. Т. Особливості виконання трюкової частини комбінацій в освітньому процесі КМАЕЦМ за жанром повітряної гімнастики	175
---	-----

ГЕРАСИМЕНКО К. М.

Клоун-килимний: специфіка циркової спеціалізації та методика викладання сьогодення.....177

ГРЕК В. А.

Регуляція та розвиток координаційних навичок в процесі підготовки танцівника на прикладі навчально-тренажних вправ.....179

ДРАЧ Т. Л.

Фольк-модерн танець як засіб розвитку хореографічних навичок для виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті183

ЛЮ КЕСІНЬ

Інтегративний підхід до самовдосконалення виконавського апарату студента-скрипаля у процесі фахового навчання.....186

МАКАРОВА З. М.

Особливості виконання обертів у модерн-джаз танці.....190

ОУ ЦЗЯЮЙ

Самоконтроль вокаліста у процесі підготовки до сценічного виступу194

СЕМИЧОВА Н. О.

Формування професійної компетентності майбутнього учителя мистецтва засобами народнопісенної культури.....197

СЕРГІЄНКО С. М., ЄРЕМЕЙЧУК М.

Дискусія як форма колективного обговорення музичних творів202

ЯО ЦЗЯЛІ

Готовність студента-вокаліста до сценічної діяльності в контексті його стресоростійкості206

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

УДК 78.071.5:37(477)«364»

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

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА В УМОВАХ ВІЙНИ ОЧИМА СТУДЕНТІВ БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

У ході дослідження проведено опитування здобувачів I і II рівнів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), 014 Середня освіта (Хореографія) та 024 Хореографія для виокремлення проблем та пропонування рішень для їх розв'язання.

Ключові слова: комунікація, освітній процес, здобувачі вищої освіти, нова генерація.

В умовах воєнного стану організація освітнього процесу потребує чітких, швидких та вчасних рішень, доступних роз'яснень та внесення змін в наявні нормативно-правові документи ЗВО [4].

Не менш важлива чесна, вчасна й зрозуміла комунікація з учасниками освітнього процесу, виокремлення проблем та пропонування рішень для їх розв'язання. Для розв'язання проблем й організації безпечного і якісного освітнього процесу в новому навчальному році, забезпечення прав учасників освітнього процесу, які знаходяться, як в Україні, так і за кордоном, ми провели опитування здобувачів I і II рівнів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), 014 Середня освіта (Хореографія) та 024 Хореографія для певного розуміння, бачення ситуацій, проблем та з метою надання пропозицій щодо їх вирішення.

Серед низки питань анкети були такі, що стосувались місцезнаходження здобувачів, цифровізації освіти та забезпечення якості дистанційної освіти; визначення форми навчання; забезпечення прав здобувачів освіти, а саме

визначення психологічного стану реципієнтів в умовах війни, чинників, що вплинули на умови навчання, вражень від організації освітнього процесу БДПУ в умовах переміщення та військового стану, потреби здобувачів у підтримці та допомозі тощо [3]. Були питання, які визначали погляди здобувачів щодо місця України в європейському освітньому просторі.

За результатами проведеного опитування, ми отримали аналітичні дописи та пропозиції [<https://bdpu.org.ua/faculties/fppom/structure-fppom/kaf-muz/elearning-kaf-muz/anketuvannia/muzychne-mystetstvo/>]. Пропозиції не є всеохопними та повними, але враховують основні проблеми у ситуації тимчасово-переміщеного університету та місцеперебування здобувачів після повномасштабного вторгнення країни-агресора. На підставі результатів опитувань учасників освітнього процесу ми виокремили ті проблеми, які потребують рішень на рівні керівництва ЗВО, узгодження з науково-педагогічними працівниками, що здійснюють підготовку фахівців мистецько-педагогічної галузі [1; 2].

Підсумовуючи, варто зазначити, що більший відсоток здобувачів вищої освіти БДПУ, які обрали освітні програми галузей 01 Освіта/Педагогіка та 02 Культура і мистецтво з часом все ж таки повернуться в Україну (хоча, очевидно, певний відсоток їх залишиться й за кордоном). Їх досвід, світогляд, ерудиція, людяність підходів стануть вимогою часу: українська система вищої освіти буде змушена трансформуватися. Дуже важливо для здобувачів вищої освіти БДПУ під час тимчасового перебування в Європі не втратити здобуті знання, уміння, навички, рівень критичного мислення і комунікативні здібності, які, зокрема, дозволять майбутнім фахівцям відчувати іншість за кордоном, продемонструвати українську ідентичність, при цьому не відчуваючи своєї меншовартості.

Звичайно, кожне покоління має свої унікальні риси, обумовлені епохою, соціальними нормами та технологіями. Сьогодні здобувачі вищої освіти складають найбільшу групу на ринку праці, саме вони – міленіали, знаходяться у центрі досліджень. Саме новій генерації педагогічних кадрів – представникам мистецько-педагогічної еліти суспільства – гуманним, духовно багатим, висококультурним фахівцям,

здатним не лише користуватися значним обсягом інформації, а й породжувати нові креативні знання, бути унікальним джерелом творчості та продуктивної суспільної діяльності, відбудовувати післявоєнну Україну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. В. Методичний супровід фахового зростання учителів музичного мистецтва в системі формальної, неформальної освіти. *Психолого-педагогічний супровід фахового зростання особистості в системі неперервної професійної освіти* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 26–27 листопада 2020 р. Бердянськ : БДПУ, 2020. С. 225–228. URL: http://bdpu.org/wp-content/uploads/2020/12/Materialy_konferentsii_2020.pdf (дата звернення: 10.11.2022).

2. Бурназова В. В. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання: виклики, перспективи. *Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., 16 вересня 2021 р. URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2021/10/Prohrama-V-Vseukrainska-naukovo-praktychna-onlayn-konferentsiia-Pidhotovka-maybutnikh-pedahohiv-u-konteksti-standartyzatsii-pochatkovoi-osvity.pdf> (дата звернення: 10.11.2022).

3. Освіта під час воєнного стану – 30 запитань та відповідей : веб-сайт. URL: <https://eo.gov.ua/osvita-pid-chas-voeyennoho-stanu-30-zapytan-ta-vidpovidey/2022/04/18/> (дата звернення: 10.11.2022).

4. Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проектна діяльність: Науково-методичний збірник / за загальною ред. С. М. Шкарлета. Київ-Чернівці «Букрек». 2022. 140 с.

УДК 792.82(430)«193»:792.82(477)«2022-...»

О. В. ЗІНИЧ, кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

БАЛЕТНИЙ ТЕАТР В ЕПОХУ КРИЗИ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

У тезах розглянуто основні тенденції функціонування балетного мистецтва у кризові періоди історії крізь призму соціально-критичного напрямку німецького балетного театру 20-х – 30-х рр. ХХ ст., естетики «Ausdrucktanz» Рудольфа фон Лабана, «танцтеатру» Курта Йосса та його балету «Зелений

стіл». Окреслено коло проблем, які постали перед українським балетним театром під час російсько-української війни.

Ключові слова: соціально-критичний напрям німецького балету, «Ausdrucktanz» («виразний танець») Р. фон Лабана, «танцтеатр» К. Йосса, балет «Зелений стіл» К. Йосса – Ф. Коена.

Віроломний напад Росії на Україну й подальші воєнні події на території нашої незалежної держави не тільки кардинально змінили хід світової історії, але й суттєво вплинули на сучасний соціокультурний простір, на функціонування й розвиток окремих видів мистецтва, зокрема балету.

Як відомо, історія розвивається по спіралі. Тож нинішній історичний період відсилає нас на сто років назад, у перше тридцятиріччя ХХ століття. Після закінчення першої світової війни у Західній Європі різко загострилися політичні та соціально-економічні протиріччя, пов'язані з повним крахом ілюзій та подальшим згущенням песимістичних настроїв у суспільстві, що, зрештою, призвело до виникнення нацизму та фашизму. Загальне напруження у суспільстві, відчуття катастрофи, що невблаганно насувалася, передчуття другої світової війни, не могли не позначитися на житті як окремої людини, так і на творчості митців, що утверджували у своїй творчості демократичні антивоєнні, антифашистські, гуманістичні принципи.

Серед інших тенденцій тогочасного розвитку мистецтва – тяжіння до тотальної розважальності, відхід від соціальних проблем і потрясінь, намагання замкнутися у коконі елітарності. Ще одна тенденція була пов'язана з утвердженням одвічних для будь-якої епохи духовних цінностей – краси та гармонії світу, справжнього гуманізму.

Усі ці художні тенденції знайшли своє яскраве втілення у зарубіжному балетному театрі. Вперше у балетах з'являється тематика, пов'язана з питаннями моралі, соціально-політичними аспектами життя буржуазного суспільства, наростаючого мілітаризму. А звернення до нової тематики спричинило не тільки певні зміни образності, ритмоінтонаційної основи балетів, хореографічної лексики, але й усієї структурно-композиційної побудови балетної вистави.

Критичне осмислення явищ сучасного життя, його соціально-політичних аспектів, відтворення внутрішнього світу людей, їхні рефлексії напередодні другої світової війни, – ось коло тем, представлених у балетних творах «Зелений стіл», «Велике місто», «Дзеркало», «Хроніка» німецького хореографа К. Йосса, у балетах «Чудовий мандарин» Б. Бартока, «Шахи» А. Блісса, «Сім смертних гріхів» Б. Брехта – К. Вайля.

Найбільш повне вираження складні соціально-політичні протиріччя у суспільстві у передчутті нової війни, крізь призму експресіоністської естетики, отримали у німецькому балетному театрі – потужній лабораторії сучасного танцю: «По справжньому, сучасний танець народився у Німеччині. Курт Йосс, Рудольф фон Лабан, Гаральд Кройцберг, Грет Палукка, Мері Вігман дали імпульс розвитку американського танцю модерн. У 1920–1930-ті роки весь авангард був німецьким» [1, с. 195]. Симптоматично, що паритет складників синтезу у німецькому балетному театрі тієї доби певним чином порушується на користь хореографічної партитури. Адже саме хореографія з її провідною соціально-критичною позицією виходить у німецьких балетах того часу на перший план; у той час, як музика залишається одним із компонентів синтезу.

Одним з тих, хто привніс нове дихання у німецький балетний театр, був продовжувач традиції «вільного танцю» Е. Жак-Далькроза Рудольф фон Лабан, який започаткував новий напрям у мистецтві танцю «*Ausdrucktanz*» («виразний танець»). «*Ausdrucktanz*» мав пряме відношення до естетики експресіонізму, що найбільш яскраво проявилася у соціально-критичному напрямі німецького балету (з характерними для нього хореографічними формами та лексичними особливостями).

Реформатор танцю Р. фон Лабан у новій лексиці «*Ausdrucktanz*» намагався виразити свій протест проти моральних норм буржуазного суспільства того часу, запропонувавши розроблену ним систему рухів, спрямованих на вивільнення тіла танцівника від скутості й закріпачення, що притаманні класичним нормам танцю. Термін *Tanztheater* (виник у 1920-і роки) теж належить саме Р. фон Лабану. Хореограф вкладав у цей термін подвійне значення, яке об'єднувало власне

«виразний танець» і спеціальну архітектурну споруду. Однак визначення «танцтеатр» як назва нового напрямку у сучасній хореографії з'явилося вперше у 1935 році в роботі учня Р. фон Лабана Курта Йосса «Мова театру танцю» (вийшла друком у Німеччині у 1986 р.). К. Йосс розумів під цим визначенням танець, «здатний повноцінно виразити усі фази драми» [5, с. 7]. Він, услід за Р. фон Лабаном, який намагався інтегрувати класичний танець та хореопластичні можливості «вільного» танцю, активно працював над об'єднанням лексики нового – «виразного» – танцю та балетної класики.

Власне як жанр балетного мистецтва «Танцтеатр» виник у *Folkwang-Hochs-Schule*, заснованій Куртом Йоссом у 1927 році у Ессені (Німеччина). Саме на сцені Ессенської *Folkwang Dance Theatre Studio* народжувався знаковий балет хореографа «Зелений стіл» («*Der Grüne Tisch*», 1932 р.), в якому – в алегоричній формі – йдеться про марність переговорного процесу 1930–1932 років, напередодні другої світової війни.

Балет «Зелений стіл» (лібрето, хореографія та постановка К. Йосса, музика Ф. Коена, декорації Х. Хекрота) витриманий в естетиці експресіонізму з характерними для неї абстрактністю, узагальненістю образів, гротесково-пародійним, гостро сатиричним стилем. Хореографічна лексика балету заснована на елементах «виразного танцю», де домінуючою є вугласта, спотворено-деформована пластика, гостра ламаність хореографічного малюнку, пластичного жесту персонажів.

Одноактний балет-пантоміма (визначення самого хореографа), який складається з 8-ми сцен і має підзаголовок «Танок смерті у 8-ми картинах», заснований на середньовічній формі-моделі *dance macabre*. Композицію балету «Зелений стіл» утворюють тема, яка відкриває й замикає балетну дію, та шість варіацій. Тема – «Пленум зеленого столу» – являє собою зібрання дипломатів за столом перемовин в уявному залі засідань. Пластично це вирішено у специфічному композиційному розташуванні зеленого столу, який ніби розрізає простір сцени на дві частини, й спрямований на глядача. Умовність персонажів-дипломатів підкреслена гротескними масками, що зображують лисіючих старців в

уніфікованих чорних фраках, які ведуть на пантомімічній мові рухів і жестів німий, проте напрочуд виразний експресивний діалог про долі миру та війни. Авторська іронія виявляється тут і в музичному тематизмі (дипломати рухаються у ритмі фривольного танго), й у гротескному пародіюванні класичної балетної лексики – утрируваній виворотності ступання (ходи), перебільшеної гордовитості постави, химерній пихатості поз тощо. Куртуазне розшаркування змінюється раптовими й блискавичними агресивними наскоками один на одного, гострою перехресною пластичною перепалкою. Нарешті агон вершителей долі світу досягає апогею й на кульмінації лунає постріл як знак переключення дії: впродовж шести варіацій розгортаються картини війни та з'являються нові персонажі балету – персоніфіковані Прапорносець, Старий та Молодий Солдати, Молода дівчина, Стара мати, Жінка, Спекулянт-мародер і Смерть (цю роль виконував сам К. Йосс), свого роду алегорія трагедії людей – жертв війни.

Смерть постає у балеті в образі наступального римського бога війни Марса, що вбиває усе живе. Перебільшено-утрирована, гротескна пантоміма теми «Пленуму зеленого столу» змінюється тут узагальненістю танцювальних сцен з використанням розповсюджених дансантих форм – вальса-бостона, лапідарного маршу тощо. Модель *dance macabre* через лексику експресивного танцю трансформується в антимілітаристський політичний памфлет-плакат. Характерно також, що «Зелений стіл» наближений за своєю стилістикою до німого кіно 20-х років ХХ ст. (навіть музичний ряд іде не під супровід оркестру, а під супровід фортепіано).

Курт Йосс фактично був адептом «політичного активізму» експресіонізму у балетному театрі [2, с. 93]. Його вклад у розвиток системи «виразного танцю» крізь призму соціально-критичного осмислення нагальних проблем балетного театру не обмежився постановкою «Зеленого столу». Впродовж 1932–1939 років хореограф створив балети «Велике місто», «Дзеркало», «Хроніка», в яких піднімалися найгостріші проблеми епохи, серед яких корупція, влада диктатури, тотальна мілітаризація, гострі соціальні протиріччя. Оскільки основним

принципом естетики К. Йосса була узагальненість, надособистістність, нонперсоніфікація образів, то звідси – застосування прийомів алегорії, символіки, переведення дії в інший просторово-часовий план тощо. Однак в усіх балетних виставах хореографа відчувається прямий зв'язок з реаліями Німеччини напередодні другої світової війни й гостре занепокоєння, острах автора за долі й майбутнє людства.

Повертаючись до нашої реальності, зазначу основні виклики, які постають перед українським балетним театром у період глобалізаційної кризи під час російсько-української війни. Одна з проблем, яка вже виникла у мистецькому просторі України, пов'язана з репертуарною політикою театрів. Так, у відповідь на російську агресію, в українському суспільстві спостерігається повне заперечення творчої російської культурної спадщини, зокрема балетної (як на рівні окремих діячів культури України, так і на рівні колективів музичних театрів). Звідси – й суто педагогічна проблема, адже балети П. Чайковського, О. Глазунова, С. Прокоф'єва впродовж багатьох десятиліть були неодмінною складовою процесу виховання майбутніх артистів балету (на всіх його стадіях). Ще одна проблема пов'язана з еміграційними процесами, адже певна частина артистів балетних театрів виїхала за кордон, рятуючи свої життя й життя своїх рідних.

Отже, з урахуванням існуючих проблем, можна передбачити, що особливо затребуваним може стати сучасний балетний театр, здатний через пластику руху відобразити не тільки «кінетичний досвід людства», але й складні зміни у соціальному «портреті» як окремої людини, так і усього суспільства. У цьому контексті видається актуальною підтримка українських хореографів, чия творчість, спрямована на сміливі експерименти у сфері пошуків нової балетної стилістики, нових, іноді незвичних, танцювальних форм, по-справжньому цікава сучасному глядачеві, й тим самим активно сприяє інтеграції сучасного балетного театру України у загальнокультурний європейський контекст і, ширше, – у глобалізований міжкультурний світовий обшир.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бежар М. Мгновение в жизни другого. Кн. 1. В чьей жизни? Кн. 2. Мемуары. Москва, 1998. 240 с.
2. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования. Москва: Музыка, 1984. 301 с.
3. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія: монографія. Полтава: ПП «Астроя», 2020. 327 с. : іл. 50. Бібліогр. С. 280–310.
4. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харк. держ. акад. культури. Харків: ХДАК, 2007. 344 с.
5. Schmidt J. Tanztheater in Deutschland. Berlin, 1992. 230 s.

УДК 378.093.5:7(091)(477.72)

Л. В. КОВАЛЬ, докторка педагогічних наук, професорка, декан факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету

КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ – СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ: ЗДОБУТКИ ТА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Розкрито історичні витоки та сучасні реалії розвитку кафедри теорії і методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету.

Ключові слова: кафедра теорії і методики навчання мистецьких дисциплін, музичне мистецтво, хореографія, науково-педагогічні працівники.

Як і багато інших закладів вищої, які тимчасово переміщені в умовах повномасштабного вторгнення Росії, Бердянський державний педагогічний університет, зокрема кафедра теорії і методики навчання мистецьких дисциплін, переживає важкі часи, непрості загрози, але разом з тим спрямовує свою діяльність на надання якісних освітніх послуг, формування національно свідомої особистості майбутнього фахівця мистецького фронту, патріота України.

Мета статті – розкрити історичні витоки та сучасні реалії розвитку кафедри теорії і методики навчання мистецьких дисциплін.

Історія становлення кафедри теорії і методики навчання мистецьких дисциплін сягає далеких 60-х років минулого століття, коли на факультеті підготовки вчителів початкових класів було розпочато навчання вчителів початкових класів з додатковою спеціальністю: музика та співи.

З того часу й до початку 2000-х років кафедра мала різні назви, але об'єднувала фахівців, які здійснювали підготовку майбутніх учителів музичного виховання. За часів незалежності України та у зв'язку з активним реформуванням вищої освіти на факультеті підготовки вчителів початкових класів було успішно проліцензовано спеціальність: Середня освіта. Музичне мистецтво (в ті часи кафедру очолювала Анетта ОМЕЛЬЧЕНКО), яка активно пропагувала ідею відокремлення від подвійної спеціальності.

Що ж стосується спеціальності: Середня освіта. Хореографія, то вона також була проліцензована на початку 2000-х років на факультеті дошкільного виховання (вперше в історії університету). Ініціатором такої діяльності була Олена МАРТИНЕНКО.

Шлях до об'єднання двох спеціальностей на кафедрі теорії і методики навчання мистецьких дисциплін був тривалим і не простим. Сьогодні кафедру теорії і методики навчання мистецьких дисциплін очолює Віра БУРНАЗОВА.

Нині науково-педагогічний склад кафедри налічує 1 докторку мистецтвознавства, доцентку (Марина ПОГРЕБНЯК), 8 кандидатів педагогічних наук, доцентів (Віра БУРНАЗОВА, Олена МАРТИНЕНКО, Олена БУЗОВА, Вікторія ГРИГОР'ЄВА, Анетта ОМЕЛЬЧЕНКО, Юрій СМАКОВСЬКИЙ, Світлана СЕРГІЄНКО, Юлія ТАРАНЕНКО); 2 старших викладача (Тетяна ФУРМАНОВА, Руслан ПАВЛЕНКО); 2 викладача (Дмитро ІЛЬІН, Наталя КРИВУНЬ); 6 концертмейстерів (Дмитро ФЕДЧАК, Антон ДЯДЮРА, Віктор ГРЕБЕНІК, Дмитро СОКОЛОВСЬКИЙ, Галина ГАЙНЕТДІНОВА, Вікторія БАКУМ); 2 лаборанта (Ася ЮДІНА, Яна ЧОРНОБРИВЕЦЬ).

В цьому контексті слід зазначити, що захищались наші викладачі під керівництвом знаних науковців в галузі «Мистецька педагогіка» – це Оксана РУДНИЦЬКА, Галина ПАДАЛКА, Людмила МАСОЛ, Світлана СОЛОМАХА, Сергій ГОРБЕНКО, Дмитро ЮНИК. А отже наукові контакти з такими корифеями дозволяли кафедрі на різних етапах її розвитку рухатися інноваційним шляхом.

Про потужність кафедри теорії і методики навчання мистецьких дисциплін свідчить і той факт, що навіть в умовах воєнного стану та внутрішнього переміщення ЗВО викладачі активно працюють в позашкільних закладах освіти та є керівниками хореографічних колективів.

Окремо слід відзначити старшу викладачку кафедри теорії і методики навчання мистецьких дисциплін Тетяну ФУРМАНОВУ, яка вже під час війни погодилася очолити внутрішньо переміщений відділ освіти міста Бердянська. Завдяки її продуктивній діяльності на освітянському фронті здобувачі вищої освіти всього університету мають гарантовану базу практики.

Викладачі кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін готують висококваліфікованих фахівців за освітніми програмами *першого (бакалаврського) рівня*: «Середня освіта (музичне мистецтво та англійська мова), «Середня освіта (Хореографія). Фітнес», «Хореографія»; *другого (магістерського) рівня*: «Середня освіта (музичне мистецтво та художня культура)», «Середня освіта (хореографія)».

З 2020-го року викладачі кафедри працюють над комплексною науково-дослідною темою «Теоретико-методологічні аспекти фахової підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін: здобутки, проблеми та перспективи».

Викладачі кафедри є активними учасниками Міжнародних, Всеукраїнських й міжвузівських науково-практичних конференцій, семінарів, майстре-класів, тренінгів та ін. Також кафедра є організатором проведення щорічних науково-практичних семінарів, присвячених актуальним проблемам музично-педагогічної («Формування виконавської компетентності: методичний аспект») і хореографічної («Діалог

актуальних дискурсів хореографічної освіти: теорія, методика, практика») освіти. З 2021-го року кафедрою започатковано проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі».

Викладачі кафедри є редакторами наукових видань (Віра БУРНАЗОВА – головна редакторка видання «Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя), Марина ПОГРЕБНЯК – членкиня редакційної колегії наукового фахового видання України «Танцювальні студії» Київського національного університету культури і мистецтв зі спеціальності 024 «Хореографія»).

Науково-педагогічні працівники кафедри беруть участь у грантовій діяльності. Так, у 2020 році доцентка Віра БУРНАЗОВА і команда здобувачів вищої освіти освітнього ступеня бакалавр ОПП «Середня освіта (музичне мистецтво та англійська мова)» взяли участь в освітньому проєкті «Concept school. University edition» для молоді від Edison Space за підтримки Агентства США з міжнародного розвитку (USAID) «Економічна підтримка Східної України» й отримали грант у розмірі 30000 грн. Мета проєкту – доповнити необхідним обладнанням лабораторію НУШ, відкриту в БДПУ для забезпечення професійної підготовки фахівців освітньо-педагогічної галузі (учителів початкової школи, музичного мистецтва, хореографії), формування у них необхідних фахових компетентностей та програмних результатів навчання, спрямованих на майбутню професійну діяльність у ЗЗСО, закладах початкової мистецької освіти, закладах позашкільної освіти з учнями, у тому числі і з особливими освітніми потребами.

Щорічно кафедра теорії та методики навчання мистецьких дисциплін організовує регіональні конкурси, метою яких є виявлення творчо обдарованої молоді, залучення випускників шкіл, які мають базову хореографічну або музичну підготовку, здобувати вищу освіту в БДПУ: конкурс хореографічної майстерності «Танець – це життя», конкурс вокального та інструментального мистецтва «Азовський зорепад». Для здобувачів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта

(Хореографія), 024 Хореографія з 2015-го року кафедрою ініційовано проведення конкурсу студентських балетмейстерських робіт «Життя в танці».

На базі кафедри з 2017-го року проводиться Регіональний фестиваль-конкурс для дітей з особливими освітніми потребами «Майбутнє України в долонях дитини!». У 2020-му році фестиваль-конкурс вийшов за межі регіонального, бо завдяки дистанційній формі в ньому змогли взяти участь діти з різних куточків України. Освітня спільнота кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін відповідно до вимог часу та соціальних потреб намагається поширювати та популяризувати нові перспективні методи мистецької роботи з людьми з особливими потребами як ефективного засобу їх соціальної адаптації та залучення до активного способу життя.

Гордістю кафедри є вокальні й хореографічні колективи: народний (зразковий) ансамбль естрадного танцю «МарЛен» (керівник – доцент Олена МАРТИНЕНКО), народний ансамбль народної пісні «Золотий гомін» (керівник – доцент Олена БУЗОВА), народний ансамбль народного танцю «Калина» (керівник – старший викладач Руслан ПАВЛЕНКО), народний оркестр народних інструментів (керівник – доцент Юрій СМАКОВСЬКИЙ). Творчі колективи та студенти є неодноразовими лауреатами та дипломантами міжнародних, всеукраїнських конкурсів та фестивалів.

Дякуємо всім, для Бердянського державного педагогічного університету – це велика честь співпрацювати з представниками мистецько-педагогічного фронту з різних навчальних закладів України в межах другої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваль Л. В. Європейський вектор стратегічних змін у професійній підготовці майбутніх учителів початкової школи. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах* : зб. наук. пр. / [редкол.: А. В. Сущенко (голов. ред.) та ін.]. Запоріжжя : КПУ, 2021. Вип. 76. 184 с. Т. 1. С. 158–161.

2. Коваль Л. В. Сучасний факультет – інституція освіти і культури. *Підготовка майбутніх педагогів у контексті впровадження Концепції Нової української школи* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., 16 вер. 2021 р. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2022. С. 9–13.

3. Коваль Л., Попова О. Педагогічні тренди фахової підготовки майбутніх учителів початкових класів. *Пріоритети щодо змісту та структури сучасної освіти в умовах трансформаційних змін* : матеріали I міжвуз. наук.-практ. інтернет-конф., 10 березня 2022 р. Покровськ : КЗ «ППФК, 2022. С. 5–11.

4. Університет був, є і буде : інтерв'ю з ректором Бердянського державного педагогічного університету професором Ігорем Богдановим : веб-сайт. URL: <https://us.bdpu.org.ua/profesor-ihor-bohdanov-universytet-buv-ie-i-bude.html> (дата звернення 10.11.2022).

УДК 75.071(477.53):75.02

О. В. ЛУК'ЯНЕНКО, доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

РУХ І ТАНЕЦЬ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИЦІ ТЕТЯНИ ДОМНЕНКО

У статті розкривається специфіка руху у творчості сучасної української художниці Тетяни Домненко. Наводять алюзії із творчістю художників доби імпресіонізму. З'ясовується співвідношення між передачею руху фізичного та руху громадського на полотнах. Осібне місце відведене питанню війни у картинах сучасників.

Ключові слова: образотворче мистецтво, рух, танець, сучасні художники, митці Полтави.

Художниця Тетяна Домненко (нар. 26 жовтня 1992 р.) жила й творила у с. Розсошенці та м. Полтава до початку повномасштабного вторгнення російської федерації у 2022-му р. Мисткиня закінчила архітектурний факультет Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка (спеціальність – Образотворче мистецтво) і працює у жанрі графічного дизайну, олійного живопису та акварелі [1]. Має

стійку громадянську позицію – якийсь час навіть вела свій блог на порталі «Зміст». У 2021-му році Тетяна стала лауреаткою щорічної Полтавської міської премії імені Миколи Ярошенка. Авторка картин перемогла у номінації «Дебют року. Кращий із створених молодими художниками, вперше оприлюднений твір образотворчого мистецтва». Це не перша мистецька нагорода полтавки. У 2016-му р. вона здобула першу мистецьку премію за роботу «Від дотику рук оживай», котра стала частиною фондової колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному [2].

Тетяна Домненко сама ще не може дати точного визначення власному стилю, розуміючи його чимось наближеним до експресіонізму. Вона зауважує: «Хотілося б себе віднести до якогось стилю, до якогось жанру, сказати, що абстракціоністка чи кубістка. Але сучасне мистецтво – це мікс стилів» [3]. У її роботах зазвичай домінують темні кольори. Серед останніх сюжетів – жіноча натура, для якої позують подружки та матір. Як натхнення художниця нерідко використовує фільми та музику, переносячи на власні полотна свої емоційні стани після перегляду чи прослуховування творів мистецтва: «Я можу поїхати на музичний фестиваль або сходити у театр: побачити якусь п'єсу, або балет, або ще щось, або гарно провести час з друзями. Саме ті емоції, які всередині мене починають з'являтися, дають мені поштовх, щоб я захотіла створити щось своє власне» [3].

Нині приділимо увагу руху і танцю у творчості Тетяни Домненко. Що таке «рух», щоб говорити про нього у площині образотворчого мистецтва? Як філософська категорія, це поняття охоплює у найзагальнішому вигляді будь-яку зміну і перетворення, у найвужчому – у механіці – це зміна положення у часі та в просторі. Відповідно і в живописі можемо дозволити собі широкий аналіз цього явища – від тлумачення зображення фізичного руху (механічного, що копією навіть рух елементарних часток в абстракціонізмові) до соціального руху (що торкатиметься процесів суспільного життя та мислення).

Звісно, найлегше починати з руху фізичного. А його чи найяскравішим виразником є не просто жест, а танець. Проте,

назва цієї розвідки не просто так ставить наперед саме рух у його широкому значенні, підпорядковуючу йому фізичний вираз активності. Бо українське воєнне щодення розставляє свої акценти, за якими просте намагання відтворити у полотні зовнішній фізичний світ стає другорядним, якщо не третьорядним завданням.

Як приклад дозволю коротке звернення до творчості одного з «батьків» рух у живописі – майстра «олійного танцю» французького імпресіоніста Едгара Дега. Весною 2022-го р. він став для мене символом єдності фізичного і суспільного руху. Тоді Національна галерея Лондона повідомила, що після чи не столітнього періоду відмовчування задовольнила численні клопотання мистецтвознавців та громадських діячів і перейменувала його пастельну роботу, створену у 1899-му р. [4]. На ній було зображено трупу танцівниць, від виступу якої в Парижі художник був просто в захваті. Стрічки у жіночому волоссі та гірлянди, які вони несли, були блакитно-жовтого кольору, нагадуючи собою кольори українського прапора. Вони виступали у паризьких вар'єте і вразили митця, що він не шкодував ні часу, ні сил на їхнє зображення. Художник-імпресіоніст захоплювався ними і називав цю серію своїх робіт «оргіями кольору» [5]. Як зауважує Володимир Селезньов, на відміну від балерин з їхніми відточеними, скульптурними па українські танцівниці привабили Едгара Дега енергією танцю, нестримним, «первісним» прагненням людського тіла «вдарити в закаблуки» [6]. І так легкі та невагомі балетні пачки небесних кольорів стали кольоровим національним українським, як казав Дега, екзотичним строєм. У 2022-му році ці жінки знову стали українками. А до того світ уперто звав їх «російськими танцівницями». Інші заклади культури мають іти в ногу. Наприклад, музей Метрополітен у колекції також має чимало творів Едгара Дега, на яких зображені саме українські танцівниці.

Саме так рух фізичний – танець, став рухом громадським. Цей приклад нерозривно пов'язаний із еволюцією творчості нашої сьогоденної героїні, Тетяни Домненко. Її полотна теж неймовірно пластичні, що нагадує рух, застиглий у роботах Едгара Дега. Напевне, дається в знаки інше уподобання мисткині

– танці. Тетяна захопилася пластичним мистецтвом на першому курсі навчання в університеті. Відтоді танці надовго затрималися у її житті. Як вона сама іронічно зауважує, «довше, ніж полька у дитячому садку і самодіяльність на конкурсі талантів у літньому таборі (хоча там був свій шарм)». Її походи у танцювальну залу – це емоційна розрада, яку вона часто не може отримати навіть сублімуючи переживання у малюнку.

Привертає увагу і ставлення художниці до фізичного болю, котрий вона отримує під час тренувань після падінь. Вона сприймає біль як частину творчого процесу, яка лишається непоміченою, допоки не проявиться у світі фізичному. Вона переконана, що до розслаблення, фізичної активності і емоційного перезавантаження бонусом у комплекті йдуть синці і подряпини. Неприховані садна, зарубцьовані подряпини, посинілі забиття – це набуває для художниці неабиякого змісту. Це помічаєш, коли аналізуєш зміст її робіт, особливо тих, що побачили світ у 2020-х роках. Там реальність з її неприхованими вадами тіла стає еталоном нефальшивої краси. Напевне, оцей «оголений нерв» правди, котрий проступає крізь її полотна є наслідком розуміння невідворотності болю: «Якісь сліди зникають швидко, якісь – змінюють колір з жовтого на зелено-фіолетовий і затримуються на довший час. Деякі – йдуть у комплекті з подряпинами. Чомусь моя регенерація шкіри не маскує ці сліди танцювальних подвигів і вони залишаються зі мною маленькими чи більшими рубцями. Раніше я вдягала джинси і чекала, поки все загоїться, бо негарно показувати власні недосконалості, власні болі. Потім я змирилась і тепер влітку ходжу у шортах і спідницях з синцями і рубцями на тілі» [7].

І навіть колористика полотен Тетяни Домненко, її техніка, що переплітає яскраві плями з хаотичними лініями, часто нагадує посічене болем тіло. Це тісно переплітається з її філософією життя, яку вона консервує для інших у слові, рухові та живописному образі. Її життєвий досвід, її емоції, її болі – це все вона, їй немає чого соромитись перед глядачем. І вона вчить це не ховати свої моделі.

У її полотнах ви не знайдете жвавих танцювальних вечірок просто неба у стилі Ренуара. У неї все компактно. Приклад –

обкладинка до драми О. Лук'яненка «Прованська казка». Це майстерні та динамічні мазки пензля, які передають радісний, швидкий рух танцюристів. Обережні дотики світла на картині виглядають як сонячне світло, що розсіюється по полотну, вносячи нотки оптимізму. Тут у таємничому рухові оспівує радість повсякденного життя.

Зауважимо, однак, що порівняння з Дега доволі умовне і пов'язане з намаганням схопити рух. Художник, попри те, що малював жінок із захопленням, не був прикладом феміністичного активізму. Митець, який, як відомо, мав женоненависницьке ставлення до жінок, був відомий своєю жорстокістю до танцівниць. Він навмисно перевантажував їх, змушуючи годинами позувати, щоб досягти бажаного художнього результату. Ці картини, хоч і прекрасні, часто зображують грубе та зловісне зображення танцю, а також людської природи. Натомість Тетяна Домненко показала свою позицію під час персональної виставки «Маніфест»: «Мадонни не носять шрамів. Мадонни не мають зморшок. Мене народила звичайна жінка. Її тіло усипане історіями життя. Того, що кричить, дихає, виривається, спотикається, б'ється, плаче, зітхає, радіє і сміється» [8]. Рух на полотні став рухом громадським.

І далі – лише глибше. Війна змусила полотна «рухатись» світом. Серед останніх робіт є чотири скетчі з серії воєнних замальовок. Перший скетч - «Укриття». На ньому у хаосі ліній та кольорових плям людина лежить, підібгавши ноги, максимально компактно розмістивши себе у приміщенні – у форматі листка. Так само на початку повномасштабної війни лежали в укритті за двома стінами сама художниця з мамою і сестрою. Голова людини (жовта пляма вгорі) закинута і вдивляється вгору. Вона очікує закінчення тривоги, а, можливо, і війни. Чорна стіна водночас обрамляє голову, «зачиняючи» простір позаду. Він трохи тисне, але водночас і тримає стіни. Коли дивимося на роботу першим кидається в очі пляма голови, контрастно розміщена на тлі, але сам рух композиції починається з правого нижнього кута – з підібганих колін і руки, рухається вліво до ліктя, і підіймається вгору до голови, підпертої рукою і стіни, яка переходить у стелю. Зображення не реалістичне, тому що для

Тетяни як авторки – це не про точність пози чи рис обличчя, а про відчуття, які вона проживала у той час.

Рух і танець можуть бути і доволі умовними, як на полотні «Жнива». Такі роботи у Середньовіччі називали «Танцем смерті». І на них, написаних у часи чорної чуми, кістлява смерть дійсно витанцювала з королями, священниками і селянами. У реаліях українсько-російської війни наша «смерть» почала зовсім інший танець. Вона закинула свою голомозу голову і заплющила очі, щоб цей біль не бив по очах. Миска дуже важка, бо багато смертей і страждань – то важка ноша. Вона чіпляється руками, пальці напружуються, щоб не випустити слизькими від крові пальцями цей урожай, щоб він не впав на землю і не вдарив ще раз цим болем на поля, де був зібраний – на душі людей, які зазнали страждань. Композиція побудована таким чином, що око «мандрує» нею по кільцю – від обличчя смерті спускається до рук із мискою, перетікає із кров'ю на другу частину полотна і проростає по діагоналі із квітами і зброєю, закручується у хмари (виходячи трохи за формат) і повертається до голови Смерті. Це ніби цикл від посівної до збору врожаю. І тільки людина може його зупинити.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Домненко Т. Маніфест. *Полтавський художній музей імені Миколи Ярошенка* : веб-сайт. URL: <https://www.gallery.pl.ua/1tetyana-domnenko-manifest.html> (дата звернення: 12.11.2022).

2. Пісня творчості Гончарівни. *Україна молода* : веб-сайт. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2818/164/98173/> (дата звернення: 12.11.2022).

3. Ізотов І. *Зображує емоції на полотнах. Художниця Тетяна Домненко* : веб-сайт. URL: <https://suspilne.media/50043-emocii-na-polotnah-zobrazue-poltavska-hudoznica-tetana-domnenko/> (дата звернення: 12.11.2022).

4. Національна галерея Лондона перейменувала «Російських танцівниць» Дега на українських. *Vogue*. 4 квітня 2022. URL: <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/nacionalna-galereya-londona-pereymenuvala-rosiyskih-tancivnic-dega-na-ukrainskih.html> (дата звернення: 12.11.2022).

5. Украдене щастя. Українки, яких весь світ знає як «Російських танцівниць» Едгара Дега. *A Muse*. 20 квітня 2022. URL: <https://www.amuse-amuse.com/uk/українські-танцівниці-едгара-дега/> (дата звернення: 12.11.2022).

6. Селезньов В. Танцівниці Едгара Дега. *Уамодна*. 1 червня 2018. URL: <https://uamodna.com/articles/tancivnyci-edgara-dega/> (дата звернення: 12.11.2022).

7. Балагура Т. *Знайомтеся: Тетяна Домненко* : веб-сайт. URL: <https://pereveslo.pl.ua/znajomtesya-tetyana-domnenko/> (дата звернення: 12.11.2022).

8. Лукьяненко О. УПолтавському художньому музеї відбулася лекція-екскурсія для майбутніх культурологів : веб-сайт. URL: <http://pnpu.edu.ua/news/u-poltavskomu-hudozhnomu-muzei-vidbulasya-lekciya-ekskursiya-dlya-majbutnih-kulturologiv.html> (дата звернення: 12.11.2022).

УДК 378.04:793.3.071.4

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

ФАХОВА ПІДГОТОВКА КЕРІВНИКА ТАНЦЮВАЛЬНОГО ГУРТКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ ПОТРЕБ

У статті наголошується на збереженні якості освіти в умовах воєнного стану в Україні, на важливості оновлення змісту освітніх програм та освітніх компонентів; визначенні основних акцентів щодо фахової готовності бакалавра хореографії виконувати обов'язки керівника танцювального гуртка в контексті сучасних освітніх потреб. Автором визначено актуальні завдання позашкільної хореографічної освіти, наведено приклади осучаснення змісту, форм та методів роботи на прикладі вивчення дисципліни «Теорія та методика роботи з хореографічним колективом».

Ключові слова: *якість освіти, бакалавр хореографії, керівник танцювального гуртка, освітній інструментарій.*

Якість освіти – явище динамічне і багатокомпонентне. Одним із системоутворювальних його компонентів є зміст освітніх програм, за якими відбувається підготовка фахівців за галузями наук і спеціальностями.

Сучасна підготовка бакалаврів хореографії здійснюється в складних умовах, бо переважна кількість ЗВО України, які готують фахівців за спеціальностями 024 «Хореографія» та 014 Середня освіта (Хореографія) працює в умовах он-лайн або

змішаного навчання. Але, як ніколи освітні установи розуміють важливість якісної підготовки фахівців нового формату здатних працювати в самих непередбачуваних умовах. Стало нагальне питання навчати по-новому. Тому, триває активний пошук дієвих та результативних форм та методів он-лайн навчання, проводяться семінари-практикуми та конференції на яких розглядаються актуальні питання роботи хореографів у нових умовах, здійснюється активний обмін інформацією між хореографами-практиками. Відповідно, відбувається активне оновлення змісту освітніх програм та освітніх компонентів.

Серед різноманітних компетенцій, яких набувають бакалаври хореографії відносно Стандарту вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня галузі знань 02 Культура і мистецтво спеціальності 024 Хореографія, затвердженого та введеного в дію Наказом Міністерства освіти і науки України від 04.03.2020 р. № 358 024, достатня увага відводиться формуванню методичних та педагогічних компетентностей майбутнього фахівця, його готовності здійснювати професійну діяльність в закладах освіти та клубних установах: СК04, СК05, СК07, СК12, СК13, СК16 [4].

Педагогічний аспект у фаховій підготовці майбутнього хореографа розкривався в наукових публікаціях: Ю. Ростовської (професійна підготовка майбутніх учителів хореографії у контексті формування їх педагогічних переконань); О. Єфімчук (специфіка професійної підготовки вчителя хореографії у педагогічному ЗВО); Л. Андрощук (індивідуальний стиль діяльності педагога-хореографа як наукова проблема), Т. Богданової (сучасні особливості роботи з хореографічними колективами народного танцю), Є. Король (особливості роботи хореографа в селищі міського типу), В. Демещенко (особливості роботи в дитячому хореографічному колективі: педагогічний аспект), Я. Левченко (професійна підготовка майбутніх хореографів як педагогічна проблема), Ян Чжуан, Н. Добролюбової (професійна підготовка майбутніх педагогів-хореографів), О. Яворської, П. Фриза (педагогічна готовність хореографа до впровадження народної хореографії в зміст позашкільного освіти) та ін. За останні два роки були захищені дисертації, які розкривають аспекти професійної підготовки

студентів до педагогічної діяльності: К. Булага «Дидактичні умови організації навчальної діяльності вихованців дитячого хореографічного колективу» (2020), К. Гор «Психологічні особливості розвитку творчих здібностей у студентів хореографічної спеціальності» (2021). Отже науковці та практики піднімають нагальні питання професійної підготовки до педагогічної діяльності майбутніх бакалаврів хореографії. Особливої актуальності дана проблема набуває саме зараз, у період оголошення воєнного стану в Україні, де освітній діяльності приділяється особлива увага задля забезпечення права дитини на задоволення освітніх потреб та самореалізацію.

Мета статті полягає у визначенні основних акцентів щодо фахової готовності бакалавра хореографії виконувати обов'язки керівника танцювального гуртка в контексті сучасних освітніх потреб.

Що потрібно знати та вміти сьогодні майбутньому фахівцю, щоб завтра навчати дітей хореографії в сучасних умовах? По-перше, потрібно окреслити задачі, які має вирішувати позашкільна освіта в умовах сьогодення; по-друге, розумітися на актуальних формах та методах роботи в самих непередбачуваних умовах із обов'язковим збереженням якості освітньої діяльності; по-третє, завжди проявляти активності щодо постійної самоосвіти та професійного самовдосконалення.

Згідно листа Міністерства освіти і науки України від 14.04.2022 № 1/4142-22, позашкільна освіта є невід'ємним складником системи освіти, яка створює додаткові можливості для духовного, інтелектуального і фізичного розвитку дітей та підлітків. Залежно від безпекової ситуації освітній процес у позашкільних закладах освіти здійснюється за дистанційною та змішаною формами навчання. В умовах військових дій найбільшої актуальності набувають системи комунікації з дітьми, їхніми батьками, сім'ями, педагогами та запровадження нових актуальних форм роботи [1].

На початку воєнного стану в Україні нами було визначено актуальні завдання, які має вирішувати керівник хореографічного колективу в умовах воєнного часу, які і зараз залишаються актуальними: пошук дієвих методів мотивації здобувачів позашкільної освіти та їх батьків до хореографічного

навчання в різних умовах; створення безпечних умов навчання; психологічна підтримка дитини (опанування та впровадження в зміст занять естетотерапевтичних практик та вправ танцювальної терапії); пошук, апробація та поширення ефективних хореографічних практик; оптимізація ролі національно-патріотичного виховання; вилучення з навчальних програм та змісту занять інформації щодо танцювальної культури країни агресора; залучення дітей до створення мистецьких проєктів з оптимізацією їх творчої активності та підтримкою самостійності; планування та проведення тематичних видів занять на життєстверджуючу й позитивну тематику із застосуванням інтегративного компоненту [2].

Професійна підготовка бакалаврів хореографії до роботи з дітьми в закладах освіти відбувається протягом всього періоду навчання. В зміст багатьох освітніх компонентів включено теми, які формують педагогічну компетентність майбутнього фахівця. Однією з ключових міждисциплінарних дисциплін є «Теорія та методика роботи з хореографічним колективом», мета якої передбачає формування професійної готовності майбутнього фахівця до керівництва танцювальним колективом (гуртком) з урахуванням сучасних освітніх вимог та соціальних запитів; засвоєння змісту традиційних та сучасних інноваційних методик педагогічної роботи; формування вмінь застосовувати набуті знання та міждисциплінарні зв'язки в професійній діяльності, генерувати креативні ідеї та дотримуватися правил академічної доброчесності [3]. Дана дисципліна підкріплюється проходженням навчальних та виробничих практик у хореографічних колективах та написанням курсової роботи з обов'язковим проведенням педагогічного експерименту.

З початком воєнних дій в Україні зміст ОК «Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом» в БДПУ було оновлено. Включено нові теми та окремі питання, які відповідають сучасним умовам хореографічного навчання здобувачів позашкільної освіти: створення безпекового навчання, перша домедична допомога та правильне дихання під час панічних атак; упровадження вправ естетотерапії та українського фольклору в зміст хореографічних занять; моделювання змісту інтегрованих видів занять; комп'ютерне проєктування

«брендінгу» колективу (майбутнього або існуючого); ознайомлення з ігровим освітнім інструментарієм он-лайн навчання (learningapps, crossword labs, davebriss.com, worldwall, geopardylabs); моделювання репертуарного плану колективу з акцентом на збереження та популяризацію української танцювальної культури.

В умовах он-лайн навчання здобувачів вищої та позашкільної освіти нами були переглянуті навчальні методи та окремі форми роботи з позиції їх осучаснення. Ми відмовилися від традиційної подачі теоретичного матеріалу і активно почали застосовувати лекції нового формату: лекція у питаннях та відповідях; гостьові лекції із запрошенням практиків (хореографів, психологів, робітників позашкільної установи); бінарні лекції (акомпаніатор, викладач хореографії, майстриня з народознавства). Під час практичних занять нами використовуються: тренінги, вікторини, тести, методичне лото; лабораторний метод (фрагментальне спостереження за роботою хореографа з дітьми або самостійне проведення окремих форм роботи з дітьми в умовах реального часу); дошка MIRO або ZOOM; «науковий батл». Особливий акцент під час практичних занять робиться на формуванні вмінь майбутніх фахівців моделювати та проводити в он-лайн форматі фрагменти різних форм роботи (заняття, виховні заходи, майстер-класи); обирати актуальні життєстверджуючі й позитивні теми, знаходити мотиваційні методи залучення дітей до он-лайн хореографічного заняття.

У рамках самостійної роботи студентам пропонуються як індивідуальні так і групові форми роботи: відео-презентація літератури у формі «Жива бібліотека»; аналіз науково-методичних публікацій та написання наукових тез в рамках вивчення відповідних освітніх модулів; перегляд та написання відгуку на лекції Всеукраїнського міждисциплінарного лекторію/практикуму «Мистецтво. Війна. Ми» (травень, 2022), Всеукраїнських нарад «Позашкільна освіта у воєнний та повоєнний час» (травень, жовтень 2022); командні тематичні хореографічні відео-проекти тощо.

Нові підходи до навчання дають певні результати. Цікавим прикладом можна вважати зошит-посібник з сучасного танцю

для навчання здобувачів позашкільної освіти основного рівня (8-11 років), автором якого є Ю. Тараненко. Зміст навчального матеріалу (зошиту) було розроблено разом зі студентами БДПУ в рамках роботи наукового гуртка. Це своєрідний «happybook» танцівника, щоденник, творчий блокнот та креативний помічник з вивчення теорії сучасного (джаз-модерн) танцю. Окрім теоретичного матеріалу (теорія сучасного танцю з використанням яскравих ілюстрацій, схем, таблиць, завдань з перевірки знань до кожної теми) у зошит-посібник включено інтерактивні творчі вправи для проведення дозвілля (розмальовки антистрес, ребуси та ін.).

Отже, в умовах воєнного стану в Україні науково-педагогічні працівники, студентство, хореографи-практики як ніколи мають бути єдиними і надійно тримати освітній фронт. Пошук нових дієвих форм роботи має постійно здійснюватися, апробуватися та активно поширюватися. Кожна дитина повинна отримувати якісну освіту відповідно до самих непередбачуваних умов навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лист Міністерства освіти і науки України «Про організацію роботи закладів позашкільної освіти» від 14.04.2022 № 1/4142-22. URL: https://drive.google.com/file/d/1St7hbHJhhizyNG_qX0Erme5fjZT0PLLe/view (дата звернення 15.09.2022).
2. Мартиненко О.В. Особливості роботи керівника хореографічного колективу в умовах воєнного стану. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін* : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., 28 квіт. 2022 р. Умань : ВІЗАВІ, 2022. С. 57–63.
3. Робоча програма ОК «Теорія та методика роботи з хореографічним колективом» для здобувачів першого рівня вищої освіти спеціальності 024 Хореографія, 2022 рік : веб-сайт. URL: https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2021/10/ОК-ТМРКНК_024_ЗКН-1.pdf (дата доступу: 15.11.2022).
4. Стандарт вищої освіти України за спеціальністю 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Київ : Міністерство освіти і науки України, 2020. 19 с. URL: <https://v.gd/kUwxY4> (дата звернення 21.09.2022).

УДК 793.3.036(4+73):793.3.038.6(4+73)

М. М. ПОГРЕБНЯК, докторка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка, професорка кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка; доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

«ІДЕЯ СВОБОДИ» В ТЕОРІЇ ДРАМИ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ПРЕДСТАВНИКІВ СТИЛЮ «МОДЕРН» ТА ПОСТМОДЕРНОГО ТАНЦТЕАТРУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

У тезах зроблено порівняльний аналіз втілення «ідеї свободи» в теорії драми в хореографічних творах представників стилю «модерн» та постмодерного танцю країн Європи і США. Виявлені концептуальні розбіжності у розумінні зазначеними хореографами естетики, ідейної та художньої цінності, форми, засобів виразності сценічного авторського хореографічного твору.

Ключові слова: танець «модерн», постмодерний танець, «ідея свободи», безумовна танцювальна лексика, «небалетна музика», композиція танцю, сценографія.

Наприкінці ХІХ – поч. ХХ століття у театральному мистецтві, хореографічному театрі зокрема, формується новий тип режисера і балетмейстера, ідеї яких були спрямовані на видозміни театральної естетики і на пошуки оригінальних композиційних прийомів для втілення авторських естетико-художніх концепцій.

Досліджено, що криза академічного балету саме в цей час сприяла реформам у балетному театрі і виникненню явища авторського танцтеатру у різноманітні його форм. Питанням історії та теорії сучасної хореографії, сучасного танцтеатру, зокрема, присвячені праці мистецтвознавців США та Європи Джека Андерсона, Дона Макдонаха, Агнесси де Міль, Ізі Парш-Бергсон, Еврістін Стодел та інших, нечисельні наукові праці радянського і пострадянського простору Аркадія Соколова, Карини Добротворської, Олега Левенкова, Петра Білаша, Олександра Чепалова, Шарикова, Марини Погребняк та інших. Історії розвитку постмодерного танцю у США присвячена

монографія американської дослідниці С. Бенз. Але, по за межами існуючих розробок залишається порівняльний аналіз втілення «ідеї свободи» в теорії драми в хореографічних творах представників стилю «модерн» та постмодерного танцю, що і є метою даної доповіді.

Дефініція «авторський театр» означає «театр, якому притаманна деяка відстороненість від обставин п'єси для розвитку глибшого формування особистісного погляду на героя» [6]. Виявлено, що зміст поняття «авторський театр» тісно пов'язаний з «ідеєю свободи» в теорії драми, народженої ще в епоху Романтизму, кінцеве формулювання якої вийшло з-під пера В. Гюго. Ще у 1827-му році він стверджував, що театр має бути вільним у виборі теми і, що він може використовувати будь-яку форму, або стиль і писав: «...Немає ні правил, ні зразків, крім загальних законів природи, що панують над всім мистецтвом,... і окремих законів для кожного твору, що випливають з вимог, притаманних кожному сюжету» [2, с. 105–106].

Без сумніву ця ідея на межі ХІХ – поч. ХХ століття стала провідною ідеєю сучасного театру, і танцтеатру зокрема. Але, якщо для представників стилю «модерн» ще на початку ХХ ст. естетико-теоретичним підґрунтям стають «система виразності» Ф. Дельсарта, естетика «нового російського балету» М. Фокіна [7], ідеї В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» [3], про те що принцип «зовнішньої необхідності» потрібно замінити «внутрішнім звучанням матеріальних форм», то для представників прстмодерного танцю з 1960-х років – ідеї Мерса Каннінгема, що спираються на *«теорію вірогідності»* та на його філософію, згідно з якою сучасне життя висуває людині вимогу жити, спираючись на розум, але не плануючи ходу подій. Тому він, використовуючи випадкові методи, схожі на підкидання монет або перетасовку карт, скеровував порядок рухів у «фразі», визначав кількість «фраз» у танці, кількість активних частин тіла [8, с. 6].

Досліджено, що на початку ХХ століття в умовах соціальних і політичних змін у суспільстві, неоміфологічної спрямованості естетичної і філософської думки, що потребували реформування балетного театру, театр сучасного танцю, перш за

все, здобуває повну свободу у виборі теми. Але, якщо темами творів представників стилю «модерн» стають вічні питання буття, сенсу життя, *тотальної несумісності героя зі світом, в узагальнено-символічному вигляді картини людських страждань, політичні мотиви*; то твори постмодерних хореографів охоплюють *екологічну, феміністську та інші теми, які вважалися міноритарними у контексті модерністських поглядів; твори втрачають високі «сенси», відбувається відчуження форми від змісту, поглинання формою змісту з повним запереченням і знищенням останнього* [4].

Крім того, повна свобода театральної форми від історичних і побутових умовностей дозволяє представникам стилю «модерн» звільнитися від умовної танцювальної лексики на користь «безумовної». Це сприяло виникненню безмежної різноманітності форм і індивідуальних стилів, зумовлених різноманітністю світоглядних систем у його представників. Хореографічний текст будується з вільної «безумовної» танцювальної лексики; або стилізованого ритуального руху; з лексики стилізованого фольклорного танцю; ритмопластичного танцю; класичного танцю, трансформованого в бік більшої пластичної свободи, із тонкої графіки пластичних візерунків та розчленування класичного танцю і відтворення з нього елементів нової танцювальної матерії в авторських творах А. Дункан, В. Ніжинського, Б. Ніжинської, М. Фокіна, М. Вігман, М. Грехем, Б. Ейфмана, У. Форсайта і багатьох інших. Власне танцювальна лексика починає поєднуватися з технікою бойових мистецтв, акробатикою, пантомімою і побутовою пластикою. *У хореографів, так званого, аналітичного постмодерного танцю рух стає безособовим і абстрактним, а пізніше у період пошуку змістовності танцю; з'являється еклектичне цитатно-пародійне поєднання елементів всіх цих лексичних форм* [8, с. XX; XXIII–XXXV].

Також хореограф танцю «модерн» стає вільним у виборі музики для авторського твору, в тому числі, так званої «не балетної». Використанням, так званої, «небалетної» музики В. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Вагнера, П. Чайковського та інших був відкритий шлях до нових форм сполучень музики та пластики. Ще перші автори

танцю (А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Джиннер) на початку ХХ ст. почали використовувати «небалетну» музику цих композиторів. *Представники постмодерного танцю або відмовляються від музики, або еkleктично поєднують музику різних культур, народів, епох, соціальних прошарків (Ч. Мултон, М. Бекер, Е. Стреб, Б. Ален) [8, с. ХХ; ХХІІІ–ХХХV].*

Можна вважати, що вільний вибір «небалетної музики» сприяв виникненню таких нових форм авторського танцтеатру як: *моновистави та концерти, драматургія яких охоплювала цілий вечір та була присвячена одному композитору, або одній ідеї А. Дункан та інших представниць «вільного» і експресіоністичного танцю у Європі та Америці; літературно-хореографічні сюїти Л. Спокойської, Г. Лерхе та ін. На відміну від цього твори постмодерну орієнтовані на дисгармонійну цілісність як естетичну норму. Наприклад, у перфомансах, як явища постмодернізму акцент робиться на незавершений характер дії, а не на сам твір мистецтва. За висловлюванням Джефа Наттела: «Мистецтво перфоманса, насправді не має на меті що-небудь означати».*

«Ідея свободи» в театральній драмі сприяє народженню у авторському «модерн» танцтеатрі нових композиційних прийомів для більш яскравого втілення художнього образу: асиметрії ансамблевих форм, «стоп кадру», контрапункту; ансамблю, «що розпадається», мелодекламації, танцю «у тиші», тощо. У творах постмодерних хореографів відбувається відмова від диктату балетмейстера, перенесення уваги на спонтанність імпровізації; мають місце: свідомий еkleктизм; нове використання часу, а саме, оголення динаміки; розтягнутості твору, нове сприйняття терміну «танець». Наприклад, танцем вони можуть називати ігри, спортивні змагання, лекції, ходіння, біг тощо. Виникають такі композиційні прийоми, як використання певних законів пластичної партитури, характерною ознакою якої стає рідкісне, випадкове використання власне танцювальних сцен; використання зовнішніх елементів культів і культур без заглиблення в сутність вчень. Наприклад, індуїстські храмові танці (Дебора Хай); медитативні рухи тибетського буддизму (В. Далі); обертання з танців суфіїв (Лаура Дін, Енді Де Грат).

«Ідеєю свободи» пронизана також і сценографія авторського танцтеатру: від мінімалізму і відсутності декорацій «чорного кабінету»; декорацій-конструкцій, які були б не фоном дії, а одним з засобів її побудови, що оживали тільки у взаємодії з танцівником у творах К. Голейзовського, М. Грехем, М. Бежара, П. Бауш та ін., до використання дахів будинків, річкових вокзалів у постановках хореографів постмодерного танцю тощо.

У творах в стилі «модерн» ця «ідея свободи» також надає можливості костюму «ожити» разом з танцем для народження хореографічного образу: від вільної, і навіть прозорої туніки танцівниць «вільного» танцю до використання довгих шарфів і тканин, що тріпочуть, які символізують «душу, що злітає у небо», як у «Пролозі» на музику М. Метнера балетмейстера К. Голейзовського [5, с. 173] і т. ін. І навпаки можлива повна відмова від сценічних костюмів і оголення тіла (В. Моріс «Site»; С. Пакстон «Word Words») у постмодерному танці [8, с. XV–XX].

Таким чином, «ідея свободи» в теорії драми, яка стала однією з культурних передумов виникнення авторського «модерн» танцтеатру, як явища сценічної культури, сприяла виникненню упродовж ХХ – поч. ХХІ століття безмежної різноманітності індивідуальних балетмейстерських стилів, що в свою чергу вплинуло на виникнення особливостей його стилістики і композиції. Але існують *концептуальні розбіжності у розумінні зазначеними хореографами естетики, ідейної та художньої цінності, форми, засобів виразності сценічного авторського хореографічного твору.* І якщо, за твердженням українського філософа Тетяни Гуменюк, «... естетична самосвідомість модернізму співпричетна бунту проти інструменталістського розуму... то постмодерністська думка живиться руйнуванням символічних побудовань... і вважає за краще не згадувати про те, що послідовно проголошувалося мертвим: про Бога, про метафізику... і нарешті, навіть про саму смерть...» [1, с. 241]. А американська дослідниця постмодерного танцю США С. Бенз вважає: «якщо боса нога танцю "модерн" символізує природність, відсутність бар'єру між танцівником і світом, що ним пізнається, то муза постмодерну взуває кросівки, символізуючи ширпотреб, що паразитує на високій культурі» [8].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуменюк Т. Модернізм / постмодернізм – від дискурсу до дискурсу. *Київське музикознавство : зб. наук. статей НМАУ імені П. І. Чайковського, КДВМУ імені Р. М. Глієра*. Вип. 6. С. 227–242.
2. Гюго В. Критические статьи, очерки, письма : собрание сочинений в 15 т. Москва : Художественная литература, 1956. Т. 14. 766 с.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 107 с.
4. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
5. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. Москва : Искусство, 1979. 358 с.
6. Уварова Е. Д. Эстрада в России: ХХ век : энциклопедия / под ред. Е. Д. Уваровой. Москва : Олма-пресс, 2004. 862 с.
7. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / под ред.-сос. Ю. И. Слонимского. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. 639 с.
8. Bens S. Terpsihore in Sneakers. Post-Modern Dance. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. 270 p.

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА МИСТЕЦТВ В УМОВАХ КРИЗИ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ І МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОВІДНОСИН

УДК 793.3(092)(73):793.3.012

В. О. БИЧКОВА, здобувачка першого рівня вищої освіти кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Науковий керівник: докторка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка, професорка кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка; доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ПОГРЕБНЯК М. М.**

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ ОКРЕМИХ АВТОРСЬКИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ А. ДУНКАН

Конкретизовано та систематизовано особливості композиції авторських хореографічних творів А. Дункан «Привітання весни», «Скіфський танець», «Блакитний Дунай».

Ключові слова: танець «модерн», авторський хореографічний твір, композиція.

Танець А. Дункан був новим і незвичайним, викликавши озлоблені суперечки, а часто й непорозуміння. Дункан безперервно шукала нові форми танцювальної естетики, експериментувала та помилялася. Догмати класичного балету стали пізніше основою державної політики у галузі танцювального мистецтва. Але не про такий танець мріяла Айседора Дункан: «Що кажуть вам ці механічні та безпристрасні рухи? Вони не тільки не висловлюють цю музику, вони не висловлюють нічого взагалі» [2]. Багатьом здавалося, що Дункан йде шляхом відродження танцю стародавніх греків, але вона постійно повторювала: «Мій танець – не танець минулого – це танець майбутнього» [3, с. 17–25]. З давньої культури Айседора Дункан взяла «чудові приклади прекрасних та природних рухів

людини». Сам же танець античних греків міг бути далеким від досконалості, адже «музика їх, мабуть, була найпростішою». Дункан реформувала мистецтво танцю, і ця реформація полягала у злагодженому злитті всіх його компонентів – музики, пластики та костюмів. Про твори А. Дункан написано дуже небагато – лише ті маленькі статті-рецензії, які, повертаючи до себе увагу, наводять на роздуми: яким саме був феномен А. Дункан у світовій хореографії?

Проблем творчості А. Дункан торкаються на сторінках своїх досліджень нечисленні науковці радянського і пострадянського простору. А саме, О. Сидоров у книзі «Современный танец в России» розповідає про виникнення студій послідовниць А. Дункан в Росії до 1917 року. Питання творчої спадщини А. Дункан висвітлюють на сторінках своїх монографій С. Волконський, М. Погребняк, О. Суріц, В. Тейдер, Н. Шереметієвська. К. Добротворська у кандидатському дослідженні «Айседора Дункан та театральна культура доби модерну» досліджує творчість А. Дункан на тлі загальноестетичних тенденцій межі віків. Крім того М. Погребняк в п. 3.1.1 своєї монографії конкретизує і систематизує нововведення А. Дункан [4, с. 58–66]. Але поза межами цих наукових розвідок залишаються особливості композиції авторських хореографічних творів Айседори Дункан на прикладі її окремих творчих робіт.

Мета дослідження: виявити особливості композиції авторських хореографічних творів Айседори Дункан на прикладі її окремих творчих робіт «Привітання весни», «Скіфський танець», «Блакитний Дунай».

Айседора Дункан поставила дуже багато танців. Є думка, що вона тільки імпровізувала але це помилкова думка, Дункан була хореографом. Дослідники порахували кількість танців для яких Айседора створила унікальну хореографію. Майже 250 постановок. Були роки її життя, коли вона створила дуже багато постановок: 1904-й рік – 16 танців, 1907(8)-й рік – 23, 1915(17)-й рік – 20.

Окремі публікації надають нам враження про молоду Айседору.

«...Вона танцює музичну поему Мендельсона «Привітання весни» з таким витонченістю, яке пробуджує в нас уявлення про квіти, птахів і ягнят, що веселяться. Її костюм для цього номера нагадує «Весну» Ботічеллі. Нижня його частина складається з декількох газових спідниць, одягнених одна на другу, а верхня пофарбована в бліді бежеві та зелені тони з розкиданими неяскравими квітами. Нагадують полотна Ботічеллі та довге темне волосся, прикрашене віночком з троянд. Тіло обвите гірляндами квітів, а на ногах – золоті сандалі. Танцювиця не робить жодного зайвого кроку, а весь танець здається, що прийшов із Стародавньої Греції» [1, с. 55].

Побачивши картину Ботічеллі «Весна», вона вигукнула: Я протанцюю цю картину і передам іншим звістку любові, весни та пробудження життя, які я так болісно в собі відчула. Я дам зрозуміти їм це захоплення за допомогою танцю. Розгадавши таємницю картини, буду вміти вказати іншим шлях до внутрішнього багатства життя, до досягнення радості! Вона танцювала «Вакханалію» на музику Вагнера, імпровізувала «Блакитний Дунай» Штрауса. У танець Айседора Дункан вклала інтелектуальне та духовне розуміння життя [2, с. 3].

Досі Айседора танцювала спонтанно. Тепер вона стала аналізувати свої рухи і все переглядати виходячи з того, що дізналася про своє мистецтво. Вона проводила довгі години біля дзеркала, намагаючись знайти відповідні жести та природні повороти. Айседора іноді удосконалювала свої танці. Більшість її рухів були спрямовані на розвиток плавності рухів у таких звичайних речах, як ходьба, біг, стрибки. Різких рухів слід уникати. Сам тулуб повинен був бути гнучким і продовжувати рух ніг, а не обривати його, як це іноді робиться в балеті, через що танцівники виглядають маріонетками на шарнірах. Айседора використовувала також «фігури Танагра» – ряд рухів, що беруть початок у грецькому мистецтві, для того, щоб дати учням основи своїх танців. Але все ж таки їх техніка вироблялася в основному при репетиціях її танцювальних композицій [1, с. 66–67].

Ф. Блейер цитує Агнесу де Міль: «[Балетна] поза заснована на прямій, спокійній спині жорсткому випрямленому коліні та плоскій лінії стегна. Бедро не повинні підніматися,

рухатися у бічному напрямку або по колу. Плечі не повинні підніматися... Коліно має бути абсолютно пряме і ніколи не розслаблятися...» [1, с. 69].

Техніка Айседори, навпаки, була заснована на гнучкості. На противагу балету, який базується на принципі, що центр тяжіння розташований на підставі хребта, Айседора вважала, що центр тяжіння перебуває у сонячному сплетінні. Її тіло рухалося з центром тяжіння, зміщених як у статуї богині Ніки або як у носа корабля – верхня частина нахилена вперед, а кінцівки ніби йдуть за нею. По теорії Айседори спочатку рухається тіло в ходьбі, бігу, стрибках, а потім руки, причому рух починається зверху вниз, тобто від плечей до ліктів зап'ястя, кистей і нарешті пальців. Те, що рух Дункан повільно розтікається по руках і ногах, коли вона робить стрибок, дає відчуття легкості, яке посилюється тим ефектом, що одягання при цьому ніби обволікає танцющицю [1, с. 69].

У танцівниці майбутнього тіло і душа повинні розвиватися гармонійно та одночасно, щоб природна мова душі стала імпульсом для руху тіла. Вільний дух наповнює тіло нової жінки. «...Висока духовність у вільному тілі». Айседора наполягала на тому, що танець повинен бути природним (що впливає з будови людського тіла), індивідуальним (що відображає вік людини, її будову і, що важливіше, емоції та характер) і службовцям серйозної мети. Всі ці ідеї були новаторськими на початку ХХ ст. [2].

В одній з газет Будапешту Марі Язам писала, що її повсякденний одяг є дивним поєднанням старовинного і сучасного стилів і є екзотичним до такого ступеня, що при його появі на вулиці весь рух завмирає на кілька хвилин. А вона навіть цього не помічає. ...Вона виконувала танець, що зображує ангелів, які надають почесні богу і насолоджуються його музикою [1, с. 79].

Айседора казала: «Коли я танцюю боса на землі, я приймаю грецькі пози, тому що грецькі пози є природними положеннями на нашій планеті». Вона вважала, що у спогляданні людського тіла та симетрії його форм людина почерпнула перше поняття краси. І нову школу танцю повинні

скласти ті рухи, які стоять у найтіснішій гармонії з досконалою формою людського тіла і які самі мають розвиватися та вдосконалювати тіло людини. Заради цього майбутнього танцю Айседора мала намір працювати [3, с. 21–22].

З опису її танців можна побачити, що часто Айседора рухається по всій довжині сцени або крутиться не менш плавно і чудово. У русі її тіло стійке і лише злегка коливається. Один рух плавно переходить в інший. Її рухами не управляє навмисне крещендо або кульмінація, вони виникають і з нескінченною плавністю переходять одне в інше. «Легкість цих рухів породжує красу ... вона літає по сцені немов у повітрі... Її танець настільки ж невловимий, настільки ж нематеріальний, як звук і світло» [1, с. 228].

У «Скіфському танці» танцівниця у стрибку із зусиллям робить помах уявним списом. Стрибнувши на іншу ногу, вона робить такий самий помах другою рукою. Потім вона простягає руки вперед, тримаючи спис вертикально перед собою. Раптом вона нахилиється, переносячи вагу на зігнуте коліно однієї ноги, а іншу витягує назад, тоді як рука, що знаходиться ближче до ворога, тримає щит, притискаючи його до тіла. Друга рука піднята зі стиснутими пальцями, вона готова вразити списом невидимого ворога. Потім тіло танцівниці відкидається назад, вона опускається на коліно витягнутої ноги, ніби відсахнувшись від ворога, і нога, що знаходиться попереду, випрямляється. Рука зі щитом закриває її обличчя, а рука, що тримає спис, опускається до землі. Несподівано танцівниця схоплюється і кидає списа на ворога, потім відхиляється назад і опускається на коліно. На відміну від хвилеподібних рухів у танці, що приводить поява грецького флоту, тут рух сильні, уривчасті та граціозні, що цілком відповідає характеру музики [1, с. 230].

Конкретизовано та систематизовано особливості композиції окремих авторських хореографічних творів А. Дункан «Привітання весни», «Скіфський танець», «Блакитний Дунай» та ін. А саме:

1. Щодо костюму: на сцену вона виходила у легкій туніці, яка не відкривала її тіло і танцювала босоніж.

2. Щодо рухів: в її рухах простежується легкість. Її техніка заснована на гнучкості. Більшість її рухів були спрямовані на

розвиток плавності рухів у таких звичайних речах, як ходьба, біг, стрибки. Різких рухів вона намагалася уникати. Сам тулуб повинен був бути гнучким і продовжувати рух ніг, а не обривати його. Айседора вважала, що центр тяжіння перебуває у сонячному сплетінні. Її тіло рухалося з центром тяжіння, зміщених як у статуї богині Ніки.

3. У танець Айседора Дункан вклала інтелектуальне та духовне розуміння життя. Айседора наполягала на тому, що танець повинен бути природним (що впливає з будови людського тіла), індивідуальним (що відображає вік людини, її будову і, що важливіше, емоції та характер) і службовцям серйозної мети. У русі її тіло стійке і лише злегка коливається. Один рух плавно переходить в інший. Айседора затверджувала, що школу танцю повинні скласти ті рухи, які стоять у найтіснішій гармонії з досконалою формою людського тіла і які самі мають розвиватися та вдосконалювати тіло людини.

4. Якщо казати про пози, то Айседора використовувала також «фігури Танагра» ряд рухів, що беруть початок у грецькому мистецтві, для того, щоб дати учням основи своїх танців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блейер Ф. Isadora. Portrait of Artist and Woman / перевод с англ. Е. Гусевої. Смоленск : Русич, 1997. 560 с.
2. Дункан А. Моя исповедь. Минск : Універсітэцкаэ, 1994. 222 с.
3. Дункан А. Танець будущего. *Айседора Дункан* [сост. Снежко А. П.] / пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С. 17–25.
4. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
5. Кинкейд Дж. Айседора Дункан: страсть без форми : веб-сайт. URL: [http://www.kqed.org/from KQED/Cell/Calhist/duncan.html](http://www.kqed.org/from_KQED/Cell/Calhist/duncan.html) (дата звернення: 1.04.2022).

Г. Ю. ГАЙНЕТ ДІНОВА, концертмейстерка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОЇ КРИЗИ

В статті розкриваються особливості відображення в музичних творах історичної реальності та настроїв українського народу. Визначається значення музичних творів в історичних дослідженнях. З'ясовано основні настрої та мотиви, що виявляються в сучасній українській музиці.

Ключові слова: *музикознавство, жанр, стиль, інтонаційність, сюжет, етнічність, національні характери в музиці.*

Музика завжди супроводжувала життя людини, віддзеркалюючи її буття. Тому на ряду з іншими артефактами та пам'ятками музика стала цінним і важливим джерелом історичних знань. Її значення підкреслювали дослідники Луцького, Львівського, Київського, Харківського колегіумів, Острозької та Києво-Могилянської академії ще в часи становлення джерелознавства в Україні у XVIII – на початку ХХ ст., серед яких Ф. Прокопович, С. Калиновський, Ф. Соколовський, П. Симоновський, В. Рубан та інші.

Значення музики як історичного джерела підтверджується у палеографічних працях Х. Рімана, Е. Веллеша, Г. Тільярда, К. Хйога, Н. Успенського, С. Смоленського, В. Металова, І. Гарднера, Е. Кошмідера, М. Веліміровича та ін. Свій вагомий внесок у розвиток музичної палеографії та дослідження історичних епох української музики зробили українські музикознавці (Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, О. Шевчук, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновський та ін.).

Мова музики є універсальною, зрозумілою всім і причетною до прихованих у глибинах людського духу архетипів колективного Я, з якого протягом тривалого часу вирізнялось Я особистості. Кожен з елементів музичної мови

проходить випробування часом, засвоюючи його, оскільки вже окремий звук, якийсь спалах ритму або тембру прагне охопити час і простір, виринає з них і згасає в них.

В різні історичні періоди розвитку нашої держави набували розквіту чи згасали різні музичні стилі. Змінювалися музичні інструменти та музичні настрої, змінювалися характери текстових наповнень пісень, але пісня завжди залишалася індикатором життя українського народу. Так виникли різні види народних пісень: соціально-побутові, обрядові, колискові, жнивварські, кріпацькі, чумацькі, козацькі тощо. Сьогодні музика теж є вірним супутником українців й за своїм звучанням відображує соціально-політичну кризу, що переживає українська державність.

На формування виразності музичної мови, її синтаксису, композиції та драматургії сучасної української музики як принципу мислення народу та української нації значно вплинули соціально-політичні події 2014–2022 років: Революція Гідності, анексія Криму, антитерористична операція, а згодом операція об'єднаних сил на Донбасі й, на останок, повномасштабне вторгнення військ Російської Федерації на територію України. Саме ці події допомагали стверджувати логіку розгортання інтонаційної фабули сучасних музичних творів, надавали інтонаційному розвитку емоційної виразності, відповідно до плану розгортання життєвих колізій, реакції людини на буттєві ситуації.

Більшість критиків поділяють сучасні музичні жанри на три основні напрямки: поп, рок і реп, які в свою чергу сягають корінням в більш ранні стилі і породили велику кількість власних відгалужень. В Україні найбільш поширеним є саме поп музика – це сучасна популярна музика. Це дуже широкий термін, що охоплює безліч жанрів, таких як диско, транс, хаус, техно, фанк, нова хвиля і інші. Але зараз всі їх об'єднує національний, навіть часто етнічний характер звучання та змістового наповнення.

Всю сучасну українську музику зв'язує національна інтонаційність, що у широкому розумінні постає як об'єднуючий фактор людського буття, як засіб досягнення

злагоди, порозуміння, що, підіймаючись від засобів виразності до певних концептів, поєднує емоції з думками, зображення окремих подій з виразом емоційної реакції на них.

Чи не найскладнішим питанням у дослідженні сучасної української музики є з'ясування тих її характеристик, які об'єднують форму та зміст, семантику та структуру, композицію та драматургію і які є свідченням тривалого виховання слуху у межах соціокультури разом із розвитком свідомості людини, її світоглядного горизонту. Іншими словами сучасне українське мистецтво має свою мову, етнічну, історичну, народну, яка закликає до боротьби за свою державність та незалежність.

Основні послання, що несе сучасна українська мова зосереджені довкола збереження незалежності нашої держави, невтомності боротьби та сили і єдності українського народу, цінності життя кожного українця, що відображується в музиці і текстах, як то: «...Я не втомився, сили я маю, я ворогів у свій дім не пускаю...» (Христина Панасюк та Сеня Присяжний «Я не втомився»); «...Зараз важко тобі – і я це відчуваю. Ти здолаєш усе! – Я надію плекаю...» (Марія Бурмака «Повернися живим») та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гужва О. Історія духовної драми як драма історії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць*. 2007. № 2. С.21–35.
2. Корній Л. Деякі теоретичні питання музично-історичного джерелознавства. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник*. 2006. Вип. 35. С. 5–14.
3. Медведик Ю. Джерелознавчі, текстологічні та стильові аспекти дослідження українських духовних пісень XVII–XVIII століть. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Збірник наукових праць*. 2009. Вип. 9. С. 139–142.

УДК 378.04:796.41:791.83

О. М. ГНІЗДЕЧКО, здобувач першого рівня вищої освіти ОПП Циркові жанри (циркова гімнастика: повітряний вісьмокутник) факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Науковий керівник: старший викладач кафедри циркових жанрів, факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв **ЛЬВОВА І. С.**

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ТРЮКОВОЇ ЧАСТИНИ КОМБІНАЦІЙ ЧЕТВЕРТОГО РІВНЯ СКЛАДНОСТІ У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КМАЕЦМ ЗА ЖАНРОМ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ

Описано методу викладання трюкової комбінації на повітряному восьмиграннику: реквізит, зміст комбінації, естетична та технічна складова, особливості виконання обриву на стропях та подальшої комбінації. Надано рекомендації щодо виконання комбінації.

Ключові слова: повітряна гімнастика, повітряний восьмигранник, методика викладання.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Опис методики викладання трюкової комбінації на повітряному восьмиграннику яка розучується лише на останньому курсі бакалаврату.

Реквізит: восьмигранник на 2 стропи:

– різновид кільця, який містить 8 граней;

– виконаний з восьми секцій зварених по всьому діаметру перетину стику.

Особливості: всі частини є рівні як на турніку, відсутні заокруглості.

Комбінація: обрив у прогині на стопи у стропях – крапелька – вигін в кут – обрив з підпахв у хват долонями – перекид на внутрішній частині ліктів з перехватом у долоні.

Рівень складності: студент 3–4 курсу.

Естетична та технічна складова: виконання видовищних обривів та демонстрація сильного хвату та гнучкості спини (**крапелька**, вигін в кут), взаємодія зі стропами.

Лежачі на попереку верхньої частини восьмигранника, ноги розведені у поперечний шпагат, руки на ширині плечів, тримаємось за нижню частину восьмигранника, зводимо ноги на ширину плеч та опускаємо вниз, тим самим робимо замах, в цей час руки з восьмигранником трохи піднімаються вгору – після цього замаху переносимо вагу тіла на руки, злітаємо з попереку, ногами сповзаємо по стропях, аби залишитись у висі на стопах у

стропах стопи натягнуті на себе – фіксуємо положення у прогині, показуємо крапельку, руки витягнуті, відтягують восьмигранник, стопи зачеплені за – праву стопу натягуємо, цим самим прибираємо її зі стропи, ліва стопа залишається зачеплена за стропу, робимо правою ногою мах назад, потім згинаємо ногу в коліні і через прогин засовуємо під нижню частину восьмигранника, вирівнюємо коліно; фіксуємо положення кута з прогином.

Далі, згинаємо ногу в коліні перед обличчям, робимо акцент на прогині, далі відводимо ногу у положення пасе та повертаємо ногу у висхідне положення до стропи – обидві ноги тримаються за стропи, вис у прогині, згинаємо коліна та лікті та підтягуємо кільце до себе – лягаємо трохи вище грудей, підпахви лежать на нижній частині восьмигранника, руки жорсткі, натягуємо стопи, зводимо ноги разом, робимо хльост через прогин, ноги зібрані разом переносяться вперед, далі розводяться у рогатку, в цей час з підпахв ми проходимо внутрішню поверхню ліктів та сповзаємо до звичайного хвату долонями за нижню частину (обов'язково охоплюємо перекладину великим пальцем, це посилює міцність хвату, робить його більш надійним) – після рогатки згинаємо ноги в колінах, кладемо на нижню частину восьмикутника, відпускаємо руки, робимо вис на підколінках із замахом тулуба назад, піднімаємо тулуб вперед, беремось руками за бокові грані, підтягуємось через хвилю – у положенні сидячі на нижній частині восьмигранника, ноги в нас біля стиків граней, коліна зігнуті, однією рукою тримаємось за бокову частину, другу руку згинаємо, охоплюємо внутрішньою частиною ліктя перекладину поміж ніг, втримуємо баланс і робимо все теж з другою рукою, міцно тримаємось і відштовхуємось підколінками від восьмигранника – робимо перекид вперед, ноги розкриваємо в рогатку тримаючись на внутрішній частині ліктів, зводимо ноги, виконуємо замах назад, в цей час вирівнюємо руки та перехватуємось на долині, виконуємо мах у шпагаті.

Особливістю виконання обриву на стропах та подальшої комбінації:

Наявність восьмиграннику або кільця з двома стропами, які прив'язані до вушок кільця (якщо будуть зачеплені карабіни за вушка, то виконати обрив буде не можливо).

Підготовчі вправи до виконання комбінації:

- підтягування;
- вис на підколінках;
- вис на попереку у поперечному шпагаті;
- вис на внутрішній частині ліктів;
- піднімання ніг в рогатку;
- вис на руках с замахами ніг;
- вис у стопах на стропах;
- перекид вперед тримаючись долоньями;
- перекид вперед тримаючись внутрішньою поверхністю ліктів.

Рекомендації щодо виконання комбінації:

- перед виконанням комбінації обов'язково потрібно виконати гарну розминку, розігріти м'язи та привести їх у тонус;
- особливу увагу потрібно приділити кистям, ліктьовим і плечовим суглобам, адже на них йде велике навантаження;
- для виконання обриву у прогині, крапельки та вису у куті потрібна гарно розігріта спина, аби мати змогу вільно гнутися та розтягнуті шпагати;
- перевірити цілісність реквізити та надійність підвісу;
- спочатку виконати підготовчі вправи, потім окремо трюки і тільки після цього треба переходити до відпрацювання комбінації;
- використовувати магnezію або каніфоль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Denys Sharykov, Inessa Lvova. The specifics of circus complex technical training when working with circus props and apparatus today. *Innovative solutions in modern science*. 2022. № 2 (54). P. 16–29.
2. Кашеваров В., Орел Д. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит : навч. посіб. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 75 с.
3. Orel Dmytriy. Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet Corde de Péril). *Innovative solutions in modern science*. 2019. № 6 (33). P. 134–141.

УДК 378.04:796.41:791.83

Я. А. ГУМЕНЮК, здобувач першого рівня вищої освіти ОПП Циркові жанри (циркова гімнастика: повітряні ремені) факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Науковий керівник: старша викладачка кафедри циркових жанрів, факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв **ЛЬВОВА І. С.**

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ТРЮКОВОЇ ЧАСТИНИ КОМБІНАЦІЙ ЧЕТВЕРТОГО РІВНЯ СКЛАДНОСТІ У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КМАЕЦМ ЗА ЖАНРОМ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ

Описано специфіку виконання новітніх авторських трюкових комбінацій за жанром повітряної гімнастики: «Інь-Янь», «Крокодил», особливості їхнього виконання.

Ключові слова: повітряна гімнастика, повітряний восьмигранник, методика виконання.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Опис специфіки виконання новітньої трюкової частини комбінацій четвертого рівня складності у освітньому процесі КМАЕЦМ за жанром повітряної гімнастики, представлений авторською комбінацією та трюковою частиною (віртуозною технікою виконання) яка розучується лише на останньому курсі бакалаврату. Для кращого розуміння: «Х» – партнерка № 1; «У» – партнерка № 2.

Комбінація «Інь-Янь». Не дарма, комбінація називається «Інь-Янь», весь час партнерки перебувають у позі «валетом», одночасно виконуючи одні й ті самі рухи. «Х» приймає положення так, щоб обидві петлі опинилися під лопатками і

пахвами, одна нога чіпляється підколінкою за ремень над головою, утворюючи «напівшпагат», тримаючись руками в положенні «замок», «У» приймає таке саме положення, висячи вниз головою. Далі можна приймати будь-які фігурні позиції, синхронно переходячи з однієї в іншу, наприклад: одночасне розкриття зігнутої ноги, утворюючи шпагат в повітрі, перехід в положення схоже на зигзаг, капельку, і так далі...

Комбінація «Крокодил». «Х» опиняється в положенні вниз головою, де обидві петлі лежать чітко на поясниці, ноги, згинаючись у колінах, можуть чіплятися за ремені носочками, а можуть залишатися в поперечному шпагаті, що дещо складніше, бо треба весь час тримати корпус, щоб не перевалитися ногами вниз. «У» має опинитися над «Х», спосіб, яким слід залазити, залежить від типу підвіски:

– якщо підвіска стаціонарна, є три шляхи:

1. Залізти, підтягуючись по ремнях, «Х» може допомогти руками.

2. Взавши руки в замок, темпом вчепитися ногами за талію «Х», далі, схопившись за ремені руками, підтягнутися до потрібної висоти.

3. Залізти повище перед «Х», прийнявши естетичне положення.

– якщо є лебідка, «У» може одразу взятися руками за ремені на потрібній висоті. За бажанням, можна скористатися вищенаведеними способами.

Тепер «Х» переходить у позицію, закрутивши передню ногу навколо відповідного ремня, задню ногу можна взяти в кільце або витягнути в задню зтяжку. Нога, закручена навколо ремня, служить для «У» тростиною, на яку вона ставить руку и виконує вправу з еквилібристики – «крокодил» – рука зігнута на 90 градусів, область тазової кістки розташовується на лікті, плечі і п'ятки тягнуться догори.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Denys Sharykov, Inessa Lvova. The specifics of circus complex technical training when working with circus props and apparatus today. *Innovative solutions in modern science*. 2022. № 2 (54). P. 16–29.

2. Кашеваров В., Орел Д. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 75 с. : іл.

3. Orel Dmytriy. Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet Corde de Péril). *Innovative solutions in modern science*. 2019. № 6 (33). P. 134–141.

УДК 7:004.946

О. ДЖУПАНОВ, вчитель мистецтва *Think Global*, педагог-організатор закладу загальної середньої освіти №20 м. Бердянськ

ВІРТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА: ТЕНДЕНЦІЯ VS ВИМОГА ЧАСУ

У повідомленні йдеться про теорії інформаційного суспільства та основні форми віртуалізації.

Ключові слова: ІТ технології, цифроване мистецтво, віртуалізація.

Сучасне суспільство переживає та впроваджує глобальні трансформації, пов'язані з поширенням ІТ технологій, що приводять до змін в структурі відносин та формують нове віртуальне суспільство.

Людина поринає в інформаційну та технічну залежність, використовує нанотехнології та мікročіпи, створює віртуальні екосистеми, розуміє та контролює їх. Незабаром буде винайдено квантові комп'ютери, що значно пришвидшить обчислювальні потужності та надасть нові можливості для розробників.

Інтернет та соціальні мережі назавжди змінили характер комунікацій, частково витіснивши живе спілкування в офлайн. Віртуальне мистецтво, в свою чергу, «розширило інструментарій» митця. Виникають унікальні види мистецтва, що поступово укоріняються та визнаються критиками масштабних виставок по всьому світі. Віртуальне мистецтво знаходить відгук у свідомості молодого покоління та одночасно лякає своєю радикальністю людей похилого віку.

Починаючи з другої половини 1960-х років, в ряді країн стала розвиватися концепція «інформаційного суспільства», як

модифікація концепцій постіндустріального суспільства. Тому, доречно розглянути концепції постіндустріального суспільства, а також зосередити увагу на теоріях інформаційного суспільства Д. Белла, Е. Тоффлера і М. Кастельса, М. Маклюена.

Нині, поняття «цифроване мистецтво» звучить достатньо віртуально. Результати роботи талановитого митця, озброєного за останнім словом техніки та науки, переважно використані для збагачення культурного простору як самостійне мистецтво, так і для доповнення у синтезі з вже відомими роботами класичного мистецтва.

У роботах присвячених теорії інформаційного суспільства досліджено процес появи «посткапіталістичного» «постіндустріального суспільства», в межах якого в секторах економіки починають домінувати виробництво і розподіл інформації; і тому виникає таке поняття як інформаційна економіка та інформаційна культура. Д. Белл обґрунтовує існування доіндустріального, індустріального та постіндустріального суспільства, у роботах С. Леша та С. Крука ця концепція отримує назву предмодернізму, модернізму і постмодернізму як соціокультурної парадигми. А. Тофлер виводить свою концепцію трьох хвиль. Стосовно культури, то у теорії інформаційного суспільства можна виділити два підходи: «культуро-центричний» та «техноцентричний». В їх межах культура розглядається як першопричина суспільного розвитку і суспільних інституцій.

Віртуалізація, будучи природним наслідком розвитку з тимчасового інформаційного суспільства, представляє собою сукупність безпосередньої взаємодії з символічними структурами. Так, спочатку аудіовізуальні засоби передачі інформації дозволяли зробити сприйняття, інформування та комунікацію незалежними від прямої присутності на місці подій ціною відмови від можливості зануритися в те, що відбувається, за винятком телефону. Завдяки сучасним нормативним технологіям символічна і все більш зростаюча можливість розпорядження безмежним простором і часом у ньому набуває ще однієї опції: тексти, зображення, музика і інформація, що колись лише зберігалися, пересилалися і оброблялися, тепер можуть бути інтегровані в процес створення. У науковій

літературі виділяються дві основні форми віртуалізації: у вигляді гіпертексту, коли лінійний текстовий потік перетворюється в мережу, що складається з особистих текстових уривків, посилянь, в якій читачі за допомогою запропонованих сполук можуть скласти власний маршрут;

Ми отримуємо інформацію про світ через органи чуття, але бачимо перед собою тільки шматочок простору, обмежений кутом зору і частотою світлової хвилі, яку може сприйняти око або вібрації сприйнятої людським вухом. Технології ж дозволяють отримати таку різноманітність інформації та в таких масштабах, що в порівнянні з машинним зором людина здається сліпою та глухою у порівнянні зі слухом. Уява людини обмежена, тому що ми обмежені нашим світом. Машина допомагає в вивченні можливостей, тому, якщо ми зможемо створити машину, щоб досліджувати можливості в просторі мистецтва, то така машина зможе виявити недоступні нам раніше ідеї.

Чи може штучний інтелект самостійно створювати твори мистецтва? Однозначно – ні, в даний момент. Але він дозволяє зазирнути за рамки людського мислення і винести звідти новий досвід.

Уже зараз алгоритми самостійно складають музику, архітектори, покладаючись на математичні моделі, створюють хитромудрі фасади будівель. Нейросіті фантазують, а роботи-зварювальники з автомобільних заводів взяли в маніпулятори кисть і фарбу. Очевидно, що людині пора шукати собі місце в цьому новому світі, і починати це робити потрібно вже зараз.

Ми звикли оцінювати майбутнє мірилом минулих знань, а це не зовсім вірний підхід. Оцінювати майбутнє технологій, спираючись на сучасні реалії, не можна. Так ми повторимо помилки фантастів позаминулого століття, що зображують 2000-й рік з літаючими паровими машинами і повітряними кулями-велосипедами. Прогрес – це не вдосконалення оточуючих нас технологій, а створення нових, невідомих нам сьогодні.

Але ми лише на початку шляху. Згадайте, якими були перші комп'ютери 65 років тому? Величезними шафами, ніхто не вірив в можливість їх застосування в побуті, сам глава ІВМ

прогнозував світовий попит на комп'ютери в розмірі ... п'яти штук. В якому світі ми живемо зараз? ШІ розвивається куди швидше, ніж комп'ютерні технології в 50-х роках. Хто знає, може, наступне покоління художників вже не потребуватиме напрацювання навичок дрібної моторики, маючи можливість безпосередньо проектувати образ на полотно за допомогою нейроінтерфейсу і маніпулятора.

Звісно ми не вичерпуємо усіх аспектів віртуалізації у сфері сучасного мистецтва. У подальшому можливо дослідити творчість сучасних митців які працюють у цьому напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Dr. Sushma Jaiswal, Smt. Sarita Singh Bhadauria, Dr. Rakesh Singh Jadon. Comparison between face recognition algorithm Eigenfaces, Fisherfaces and elastic bunch graph matching. *Journal of global research in computer science*. July 2012. Vol 2. No 7.

2. Md. Abdur Rahim, Md. Najmul Hossain, Tanzillah Wahid and Md. Shafiul Azam. Face recognition using local binary patterns (LBP). *Global journal of computer science and technology graphics & vision*. 2013. Vol. 13, Issue 4, Version 1.0.

3. P. Viola and M. Jones. Robust Real-time Face Detection. *Cambridge Research Laboratory. One Cambridge Center, MA 02142*. P. 747. Received, September 10, 2001; Revised July 10, 2003; Accepted July 11, 2003.

УДК 364-787.2-058:7

Н.В. ЗЛАТОПОЛЬСЬКА, асистентка кафедри мистецтвознавства та позашкільної роботи Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ – НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА СОЦІАЛЬНОЇ ПІДТРИМКИ УРАЗЛИВИХ ВЕРСТВ НАСЕЛЕННЯ

Йдеться про соціальну підтримку уразливих верств населення засобами мистецтва.

Ключові слова: мистецькі практики, соціальна підтримка, уразливі верстви населення.

Україна зараз переживає складні часи випробувань, викликаних війною: геноцид, руйнації, соціально-економічні катаклізми. З новими викликами зіткнулися й культурна та мистецька сфери, адже дії країни-агресора спрямовані на знищення українців на всіх фронтах. Та динаміка подій упродовж майже року свідчить про те, що народжується якісно нова нація – народ, що орієнтується на ідеали цивілізованого світу, а сили для боротьби бере з глибинних пращурівських джерел, трансляючи усьому світу унікальність нашого бачення свободи та волі, культурного осмислення дійсності, мистецького відображення почуттів та прагнень, адже Україна зараз – це модно, стильно, сильно, а українська культура – світовий тренд.

Саме мистецтво є одним із потужних інструментів збереження нашої ідентичності та формування свідомих українців. Такі науковці, як О. Апраксіна, Г. Васянович, Г. Ващенко, К. Василенко, В. Верховинець, В. Діденко, І. Зязюн, Т. Іванова, А. Іваницький, Ю. Косенко, О. Лавріненко, М. Лещенко, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, О. Рудницька, С. Русова, В. Сухомлинський, О. Федій та ін. [1, с. 108], неодноразово у своїх наукових працях підтверджували ці погляди, визначаючи мистецтво як важливий засіб у формуванні творчої особистості. У їхніх історично-педагогічних працях доведено, що мистецтво упродовж усієї історії розвитку людства було невід'ємним компонентом розвитку, відновлення ресурсів людини.

Сутність мистецтва намагалася осмислити вже антична естетика в триєдності: «poietis (мистецтво творення) – mimesis (наслідування, вітворення) – techne (ремесло, наука). І сьогодні термін мистецтво використовується у різних значеннях: 1) майстерність, уміння, вправність; 2) творча діяльність, спрямована на створення художніх продуктів; 3) форма суспільної свідомості; 4) специфічний рід позанаукового знання про світ і людину. Зараз мистецтво визначають як особливий спосіб освоєння та відтворення дійсності у конкретно-чуттєвих образах відповідно до естетичного ідеалу, що не заперечує наведених вище трактувань [2, с. 44].

Соціальна сутність мистецтва перш за все виявляється в його меті та предметі. Метою мистецтва є вдосконалення людини та суспільства, в якому ця людина існує. Головним предметом мистецтва є людина в культурі. Мистецтво безпосередньо



контактує з емоціями особистості – найбільш рухливою і пластичною сферою її психіки. Воно може сягати найпотаємніших куточків людської душі, хвилювати і робити людину щасливою й величною. За його допомогою людина здатна сприймати світ у всьому його багатстві й різноманітті. Мистецтво – це завжди розповідь про людину, для людини та в ім'я людини. Воно виконує ряд важливих функцій: гедоністичну, естетичну, пізнавальну, виховну, компенсаторну, суспільно-перетворюючу, інформаційно-комунікаційну, прогностичну, сутєстивну [1, с. 144].

Особлива роль в процесі осмислення дійсності через прекрасне належить митцю. Леся Зеліско [5] зазначає: «Сучасний митець – це вже не просто поціновувач прекрасного, що вміє передати на полотні людські емоції, зараз це і людина із чіткою позицією, голос суспільства, той, що не боїться і знає, як говорити на складні соціальні теми». І зараз ми спостерігаємо, як події в Україні набувають резонансу, який шириться саме у сфері мистецтва. Так, наприклад, відомий на весь світ Британський вуличний художник-Анонім Бенксі підтвердив, що створив сім муралів в Україні. Зокрема, його графіті можна побачити в Києві, Бородянці та в Ірпені і ці твори концептуально розставляють акценти в суспільній свідомості, акцентують увагу на соціальних наслідках військового вторгнення. Ці наслідки є жахливими для держави й народу, для колективної свідомості та психіки кожного українця. І саме мистецтво може завадити травматизації цілої нації. Українці традиційно відображали свої емоції та переживання у мистецьких творах: танець, пісня, переказ,

оповідка, малюнок, вишивка – це не всі перераховані способи трансформувати почуття в реальність. І саме мистецтво зараз допомагає нам знаходити своє місце у житті, не втрачаючи зв'язок з реальністю.

Психіатри, психологи, педагоги та інші спеціалісти одноголосно заявляють про необхідність впровадження альтернативних практик роботи з уразливими верствами населення, яке зазнало травматизації внаслідок війни, яке у зв'язку з різними зовнішніми та внутрішніми обставинами перебуває у складних життєвих ситуаціях, що негативно впливають на життя, стан здоров'я та розвиток, функціонування.

До прикладу, з 24 лютого до Полтавщини прибуло приблизно 202 тисячі переселенців. Серед них: 107 тисяч – працездатні; 48 тисяч – діти; 38 тисяч – пенсіонери; 9 тисяч – люди з інвалідністю. 65% переміщених мешкає в містах і 35% у сільській місцевості. Відповідно найбільша кількість проживає у Полтаві – 26% від загальної кількості, Кременчук – 15%». У Полтавську область переселенці приїхали із чотирьох регіонів: Харківщина – 115 тисяч людей; Донеччина – 35 тисяч людей; Луганщина – 11 тисяч людей; Сумщина – 10 тисяч людей [4].

Майже всі ці люди мають посттравматичний стресовий розлад (ПТСР – порушення психічного стану, що може розвинутися після травматичної події) різного ступеню, відчують дезадаптацію, депривацію, внаслідок чого розвиваються поведінкові девіації, впевнено можна стверджувати, що всі ми отримали колективну травму, переживаємо гуманітарний колапс та культурно-ментальний конфлікт.



Особливо небезпечним з точки зору психічного та соціального благополуччя українців є ПТСР, його прояви з'являються через щонайменше чотири тижні після травматичної події, а симптоми можуть виникати упродовж перших трьох місяців: уникнення, гіперзбудження, проблеми із пам'яттю та емоційною сферою. Людям, які пережили загрозливу для життя чи гідності ситуацію може прийти на допомогу саме мистецтво, адже його потенціал невичерпний і варіативний. Тому зараз в Україні набувають популярності практики, що включають елементи арт-терапії, започатковується робота мистецьких студій різних спрямувань.

Одним із яскравих прикладів комплексного підходу до надання послуг населенню в умовах війни є діяльність хабу «Art & Health HUB by ZELO» [3].

Проект втілюється громадською організацією «Художників «Пектораль» за підтримки Save the Children International in Ukraine, Rotary Club Poltava, Міжнародної організації з міграції, Агентства ООН у справах біженців (УВКБ ООН) у рамках грантової програми з підтримки ініціатив переселенців, що впроваджується ГО «КримSOS», всіх доброчинців, небайдужих громадян, волонтерів та місцевого бізнесу, зусиллями найкращих професіоналів та викладачів, батьків.



«Art & Health HUB by ZELO» – це безпечний простір для людей, у складних життєвих обставинах, внутрішньо переміщених осіб – дітей та дорослих де кожен може знайти заняття для



творчого, інтелектуального чи фізичного розвитку, а також психоемоційну підтримку. Всі види образотворчого та декоративно прикладного мистецтва (живопис, графіка, кераміка, батик і багато іншого), хенд-мейд, спортивна гімнастика, руханки, хореографія, активна самооборона, музикування, естрадний спів, гра на фортепіано, гра на гітарі, англійська мова, територія гри, ораторська та акторська майстерність, пісочна анімація, робототехніка,

комп'ютерна графіка, малювання 3D-ручкою, деревообробка, курси з фінансової грамотності та підприємництва, арт-терапевтичні заняття, програми з фізичного розвитку для дітей з особливими освітніми потребами (аутизм, синдром Дауна) – доступні та унікальні активності для всіх відвідувачів центру, де безкоштовно займаються більше 600 дітей віком від 3 до 18 років та більше 100 дорослих.

Мистецькі практики набувають широкого застосування у роботі з метою подолання наслідків травматичних впливів. Так, Полтавський обласний благодійний фонд «Громадське здоров'я» започаткував серію ретритів «Ми поруч» для дітей, батьки яких загинули на війні. Такі заходи були організовані спільно з садибою зеленого туризму «Золота сота», кінноспортивним табором «Вітер змін», дитячою студією «Гончарик». Зміст та специфіка їх проведення підтвердили, що прямий контакт з природою, іпотерапія, творчі майстерні, інтерактивна взаємодія, цікаві подорожі – це дієвий спосіб подолання негативних наслідків умов, в яких проживають зараз українці.



Можемо зробити висновок, що мистецтво – є потужним інструментом соціальної підтримки уразливих верств населення, його терапевтичний, рекреаційний, виховний, просвітницький потенціали зараз актуальні, як ніколи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Естетика : навч. посіб. / М.П. Колесніков, О.В. Колеснікова, В.О. Лозовой та ін. ; за ред. В.О. Лозового. Київ : Юрінком Інтер, 2003. 208 с.
2. Естетика : підручник / Л.Т. Левчук, В.І. Панченко, О.І. Оніщенко, Л.Ю. Кучерюк; за заг. ред. Л.Т. Левчук. Вид. 2-ге, допов. і переробл. Київ : Вища школа, 2006. 431 с.
3. Art & Health HUB by ZELO: веб-сайт. URL: https://www.zelo.ua/?fbclid=IwAR3mZv1Eh2S4dTrnf01hbpiW597xIeBYLHlfFsJPRiIbF5Wj7_2M_z4sbFc (дата звернення: 10.11.2022).
4. ВПО на Полтавщині: скільки зареєстрували та звідки люди: веб-сайт. URL: <https://suspilne.media/301738-vpo-na-poltavsini-skilki-zareestruvali-ta-zvidki-ludi/> (дата звернення: 10.11.2022).
5. Соціальні теми у мистецтві: хто, навіщо і як? : веб-сайт. URL: <https://gallery101.com.ua/social-topics-in-art/> (дата звернення: 10.11.2022).

І. М. КИСЕЛЬОВА, здобувачка 2 курсу II рівня вищої освіти факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету

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

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У РОЗВИТОК АНТРОПОЛОГІЇ МУЗИКИ

Розглянуто внесок українських діячів М. Лисенка, П. Чубинського та К. Квітки в антропологію музики.

Ключові слова: музичне мистецтво, музична антропологія, українські діячі.

Знання та дослідження впливу музики на людину безперечно має позитивний вплив як на майбутнє, так і на наступне покоління, допомагаючи скласти цінності музичної культури, усвідомити вплив музики на власний психоемоційний стан і пізнати себе. Оскільки музика – найточніше дзеркало буття. Така наука, як антропологія музики займається цими питаннями, для неї характерною ознакою є різноманітність тематики, за якими є можливість розглянути музику, та її вплив на людину з усіх можливих сторін, які тільки можна уявити. Через викладацьку діяльність про культурні відмінності антропологи прагнуть зробити свій внесок у розвиток взаємної поваги, сприяючи таким чином взаєморозумінню між ними, що зараз є надзвичайно актуально.

Наука антропологія з'явилася приблизно в середині XIX ст., а саме поняття «музична антропологія» знайшло свій початок лише в XX сторіччі. Перші кроки до розуміння і наукового обґрунтування музичної антропології були здійснені американськими ученими Е. П. Мерріємом, Бруно Неттлом, Стіффом Фелдом, Антоні Сігером, Отто Ласку, Джоном Блекінгом, Чарльзом Смерлом та іншими.

Проте свій внесок мають і не лише зарубіжні діячі, а й наші земляки, це Климент Квітка, Григорій Сковорода, Микола

Лисенко, Павло Чубинський, Микола Леонтович, Філарет Колесса та багато інших.

Мета – розглянути внесок українських діячів у антропологію музики.

Під час вивчення даної проблеми ми застосували теоретичні та практичні методи, а саме : аналіз праць педагогів-музикантів (М. Лисенко, К. Квітка, Г. Сковорода, Ф. Колесса), які мали певний внесок в антропологію музики. Практичні методи – написання наукової роботи, а саме – тез, з даної теми.

Музика завжди була носієм свого часу, приховуючи в собі історію тієї доби, в якій була написана, та особливості періоду. І саме тому з'явилася такий напрям в науці, що вивчає музику на людину, як «антропологія музики». Висвітлення взаємозв'язків музичної творчості та багатьох інших ділянок життя людини в різних культурних та соціальних середовищах, зокрема соціальними, політичними, історичними, економічними, релігійними, культурологічними, естетичними, психологічними та іншими сферами людського буття та діяльності завжди було і буде важливим. Діячі минулого збирали фольклорні пісні, обряди і музику, що надало нам, сучасним людям, можливість, хоч і через треті руки, дізнатися про своє минуле.

Великий внесок в розвиток музичної антропології зробив класик української фольклористики – Климент Квітка (1880–1953). Упродовж всього життя він зібрав понад 6000 українських пісень та інструментальної музики, написав збірник «Українські народні мелодії», надрукував 40 досліджень з музичного фольклору, і також рецензії та збірники народної музики. Докладний розгляд його етно-музикологічної концепції здійснив Богдан Луканюк, до того ж він дає влучне визначення музичної антропології: «Взагалі термін «антропологія» має трояке значення. Найчастіше, принаймні в нас, він означає біологічну науку про походження та еволюцію людини, нормальні відмінності в її фізичній будові, витворення людських рас тощо. Рідше ним окреслюють філософське вчення про сутність людини, зокрема з погляду її буття. Натомість в англійських країнах, а головно в США, під «антропологією» розуміється суспільна наука про культуру різних народів, особливо

первісних, яка звичайно трактується як синонім, складова частина чи один із напрямів етнографії (народознавства, людознавства)» [2, с. 261].

Лисенко Микола Віталійович (1842–1912) – український композитор, диригент, піаніст, педагог, активний громадський діяч і збирач пісенного фольклору. Лисенко зібрав сотні зразків народної творчості (пісень, обрядів), які активно використовував в своїх творах, написав книгу з аналізом козацьких дум з репертуару відомого бандуриста Остапа Версяя, писав твори на тексти Тараса Шевченка. Записуванню фольклору композитор надавав великого значення як справі, що безпосередньо пов'язана з проблемою піднесення і збагачення культури. Помічниками М. Лисенка у збиральницькій роботі були І. Франко, Леся Українка, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, М. Заньковецька та ін. Відомі факти записування М. Лисенком пісень від І. Франка [3, с. 34]. І. Франко писав: «Він цікавиться нашими народними піснями, записав від мене деякі мелодії і врадувався немало, почувши від мене, що дехто з кращих музиків збирає ті наші мелодії і бажає за його прикладом обробити і видати їх» [3, с. 49].

Помітний слід в історії вітчизняної антропології залишив український етнограф, статист, поет і перекладач – Павло Платонович Чубинський (1839–1884). Учений створив фундаментальну базу для етнографічних студій тогочасних та наступних поколінь дослідників. Він одним з перших розпочав створення узагальнюючих народознавчих праць, ініціюючи дослідження в межах усіх етнічних земель української духовної, матеріальної та соціонормативної культури; вивчення етнічного складу населення українських земель та етносоціальної структури Києва; студювання народного звичаєвого права, етнопсихологічних та культурних особливостей українців. Найбільшою заслугою П. Чубинського є організована ним експедиція для збирання етнографічно – фольклорних матеріалів на території України. За результатами експедицій учений опублікував сім томів «Праць етнографічно-статистичної експедиції», які були відзначені золотою медаллю на виставці в Парижі.

Аналіз розгалуженої народно-музичної структури та її різноманітних суспільних виходів з пункту бачення антропології музики є не лише суто науковою справою, але й важливим аспектом в плеканні національної самоідентифікації та звільненні від комплексу меншовартісності, пізнанні власної національної культурної спадщини. Саме тому внесок таких діячів як Лисенко, Чубинського та Квітки важливі, бо несуть в собі не лише важливий етнографічний вклад а і шматочок нашої спадщини, який не був втрачений в вирі життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кондрацька Л.А. Музична антропологія: підручник для магістрів та студ. муз.-пед. фак. Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2007. 190 с.
2. Луканюк Б. До історії терміна «етномузикологія». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Українська фольклористика*. Львів : ЛНУ, 2006. Випуск 37. С. 257–272.
3. Франко І. Лисенкове свято в Австрії. *Літературно-науковий вісник*. Львів, 1904. Т. XXV. Кн. I. С. 47–52.

УДК 791.83:7.075](477)

І. С. ЛЬВОВА, старша викладачка кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

СПЕЦИФІКА ЦИРКОВОГО ПРОДЮСЕРСТВА В УКРАЇНІ У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КМАЕЦМ

Йдеться про сутність продюсерської діяльності, зокрема в цирковому шоу-бізнесі. Висвітлено проблеми в українській практиці шоу-бізнесу.

Ключові слова: шоу-бізнес, цирковий продюсер, атрактивність.

На сьогоднішній день у шоу-бізнесі циркові продюсери – це ключові фігури, що визначають основні вектори розвитку цієї галузі культури. Багато в чому саме вони виробляють репертуарну політику, формують творчий склад, висуваючи на авансцену або, навпаки, «відсторонюючи за лаштунки» тих чи інших виконавців.

Стрімкий розвиток ринкових відносин, глобальне реформування всіх сфер життя суспільства, в тому числі – сфери культури і масових комунікацій, призвели до появи нових видів професійної діяльності. В руках продюсерів, які є, по суті, єдиною ланкою між культурою і суспільством, зосереджені серйозні важелі впливу на перебіг художніх процесів, на розвиток культури в цілому.

Так, у інституту продюсерської діяльності, з одного боку, є чимало підстав для того, щоб дати виключно позитивний імпульс розвитку української культури. Але водночас він, зі своїми потужними інструментами впливу на динаміку творчих процесів, може і деструктивно вплинути на справу. Тому саме зараз, на етапі активного переміщення професії циркового продюсера на ключові ролі в розвитку сучасної української циркової культури, мистецтва, дуже важливо уважно й об'єктивно проаналізувати як позитивні, так і негативні аспекти у функціонуванні цього інституту.

Передусім зазначимо, що професія продюсера цілком самостійна і вимагає швидше наявності неабиякого комерційного хисту. Поняття «продюсер» сформувалося в процесі зародження кіновиробництва і визначало новий тип підприємця, який здійснював ідейно-фінансовий і художній контроль над постановкою. Оскільки технології створення фільмів і телешоу подібні за своєю природою, термін «продюсер» утвердився з початку в цих сферах.

Саме продюсер, як підприємець, шукає нові ідеї та засоби їх втілення. Від витоків до фіналу створення продукту, він відповідає за всю творчу і виробничу діяльність: формує бюджет майбутнього проєкту, підбирає і наймає творчий та виконавський персонал, забезпечує графік робіт в рамках встановленого бюджету, розробляє рекламну стратегію, здійснює прокат, дистрибуцію та інше.

Продюсером розробляється бізнес план і визначається стратегія реалізації проєкту, а також стратегія маркетингу оцінки вторинних ринків. Особливу роль відіграє юридичне оформлення проєкту та укладання договорів з артистами. Крім того, продюсер займається підбором репертуару, створенням індивідуального іміджу артиста, рекламою, аналізом закінченого проєкту.

Необхідним документом, який синтезує всі творчі і виробничі проблеми, є бізнес план. Взагалі, особливості бізнес планування в цирковій сфері обумовлені високим значенням соціальних факторів, багатоканальною системою фінансування, зі значною часткою бюджетних фінансових ресурсів, необхідністю врахування низки правових питань, переважно в галузі авторського та суміжних прав.

Важливо враховувати, що успіх циркового проєкту можливий лише за допомогою команди професіоналів – артистів, музикантів, вокалістів, менеджерів, і т. ін. В українській практиці шоу-бізнесу немає строгого розмежування функцій і обов'язків осіб, які працюють в даній сфері. Такий стан речей суперечить світовій практиці, де функції продюсера та членів його команди строго визначені.

Склад команди продюсера, може варіюватися в залежності від специфіки циркової вистави.

Сучасній цирковій галузі необхідна потужна фінансова підтримка, яку можна очікувати здебільшого від некомерційних структур. Це підтверджує практика: проведення циркових фестивалів, різних видів конкурсів, гала-концертів можливе лише за наявності заможних меценатів і спонсорів. Вкладання коштів у певний цирковий проєкт завжди супроводжується фінансово-економічною оцінкою останнього, адже очікувані доходи від реалізації проспонсорованого проєкту мають відшкодувати вкладені гроші. Саме на такі результати інвестиювання і спрямовано фінансово-економічне оцінювання конкретного циркового шоу-проєкту.

Сучасний цирковий бізнес є своєрідним духовним продуктом, адресованим масовій аудиторії, але, пов'язаний з великими грошима.

Діяльність циркової галузі була і є настільки ризикованим підприємством, що стикається навіть з небезпекою для життя. Тому нині особливо гострою і злободенною проблемою постає детінізація економіко-господарського сенсу існування циркового проєкту.

Управління цирковим шоу-бізнесом пов'язане з професійною діяльністю продюсера. Сучасні західні економісти небезпідставно вважають, що продюсер – це людина, яка робить

свою справу найкращим чином, вносячи необхідні коректуючі дії при наявності збоїв у роботі організації. Феномен продюсера в історії світової розважальної культури споріднений з постаттю диригента в оркестрі. Без диригента симфонія не зможе звучати, й лунатиме какофонія, жахливий набір звуків.

В сучасному світі цирковий шоу бізнес – це велика галузь, яка швидко розвивається та приносить багатомільярдні доходи. Атрактивність (від англійського слова «attractive» привабливий) та прибутковість циркового шоу бізнесу в розвинених країнах світу обумовлена швидким розвитком галузі в цілому, зростаючими потребами населення в послугах індустрії розваг, стрімким розвитком науко-технічного прогресу та сучасних технологій, глобалізацією ринків. Наряду з цими тенденціями спостерігається значне зростання конкуренції в галузі циркового шоу бізнесу.

Ці обставини пояснюють попит на знання у сфері продюсерства та шоу-бізнесу, в якості концепції управління та в якості інструменту взаємодії всіх ключових фігур процесу створення циркового шоу.

Світ циркового шоу бізнесу потребує професіоналів, які вміють організувати прибуткові заходи з метою поліпшення економічного стану артиста, трупи, фірми, держави. У контексті міжнародного культурного співробітництва підкреслено, що цирки, як юридичні особи мають право здійснювати зовнішньоекономічну діяльність відповідно до законодавства. Це передбачає демонстрацію циркових творів за кордоном, обмін досвідом між цирковими установами, створення спільних номерів та здійснення іншої колегіальної діяльності, якщо така практика не суперечить законодавству та міжнародним договорам України.

Ми отримали в спадок анахронізм планово-адміністративної економіки, а саме – в управлінні індустрією залишилися ті ж самі люди, які вірили у виключно «ідеологічну» цінність мистецьких заходів, а значить, її треба було повністю контролювати, та й знань ринкової економіки вони не мали. Об'єктивні причини цієї ситуації полягають у тому, що протягом півстоліття всі кращі кадри зосереджувалися у столиці СРСР, а відтак до моменту розпаду радянської імперії існувала велика різниця у стартових культурних умовах для України.

Немає продюсерської моделі, немає регулювання відносин всередині індустрії між її учасниками, немає системи фінансування, але є грубі «нестиковки» із захистом авторських прав. Тому в Україні, нарешті повинна запанувати парадигма продюсерського шоу бізнеса, оскільки саме продюсерська система є тією рушійною силою, яка здатна забезпечити взаємодію, взаємозв'язок і функціонування усіх складових циркового шоу бізнесу в ринкових умовах сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гур'єва О. П. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва : практ. порадник. Маріуполь : Рената, 2009. 240 с.
2. Кашеваров В., Орел Д. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 75 с. : іл.
3. Львова І. С. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. *АРТ-платФОРМА КМАЕЦМ*. 2021. № 3. С. 85–106.
4. Поплавський М. М. Менеджер шоу-бізнесу: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : КНУКіМ, 1999. 560 с.
5. 41 Festival international du Cirque de Monte-Carlo : веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ErpV1Im8D_T4 (дата звернення: 30.07.2022).

УДК 378.04:78.071.2

МА ЛІНЬ, аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ)

ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ПІАНІСТА У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Розглянуто аспекти дослідження індивідуального виконавського стилю піаніста. Охарактеризовано музично-виконавські архетипи загального мислення митця – аполонічний та діонісійський. Висвітлено напрями пошуків ефективних форм і методів формування індивідуального виконавського стилю піаніста. Доведено потребу в експериментальному дослідженні залежності кожного компонента означеного феномену (художньо-творчого, інтелектуального, емоційно-вольового, технічно-виконавського та

комунікативно-артистичного) від домінуючої дії окремо взятого архетипу загального мислення піаніста.

Ключові слова: індивідуально-виконавський стиль піаніста, аполонічний архетип музичного мислення, діонісійський архетип музичного мислення, манера творчої діяльності піаніста, артистизм.

Відсутність комплексного дослідження проблеми формування індивідуального виконавського стилю піаніста у процесі фахової підготовки, який характеризується манерою творчої діяльності митця і його артистизмом, обумовлює актуальність тематики. У теорії та методиці музичного виконавства досить ґрунтовно розглянуто чотири напрями дослідження загального музичного стилю, а саме:

– історичний аспект розвитку стильової ієрархічності (О. Сокол, Ю. Ткач та інші);

– різновиди інтерпретації музичного твору (Ж. Дедусенко, В. Москаленко та інші);

– художньо-естетичне ставлення виконавця до індивідуального стилю композитора (С. Копилова, І. Сухленко та інші);

– полісуб'єктність діалогічної взаємодії митця-інтерпретатора зі слухацькою аудиторією (В. Бурназова, Т. Веркіна та інші).

Розглядаючи, діалектичні, онтологічні та музично-функціональні аспекти музично-виконавського стилю, О. Катрич характеризує індивідуальний виконавський стиль музиканта як «... відповідну до специфічності його музичного світобачення систему виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [4, с. 8]. Вона, на основі теорії визначальних витоків розвитку мистецтва Ф. Ніцше, розглянула два типи «музично-виконавського архетипу» загального мислення митця – аполонічний та діонісійський. На її думку, першому музично-виконавському архетипу властивий «розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору» з дотриманням принципів пропорційності, симетрії та довершеності у сфері музичної форми, а другому – узагальнено-подієвий спосіб «викладення музичного матеріалу твору» з

дотриманням принципів динамізму та наскрізності у сфері музичної форми.

Оперуючи інформацією стосовно аполонічного та діонісійського музично-виконавських архетипів загального мислення митця простежується необхідність у поглибленому вивченні специфіки їх впливу на процес формування індивідуального виконавського стилю піаніста. Поглиблене вивчення такої специфіки можливе лише на основі проведення формувального експерименту, спрямованого на:

– уточнення залежності кожного компонента індивідуального виконавського стилю піаніста (художньо-творчого, інтелектуального, емоційно-вольового, технічно-виконавського та комунікативно-артистичного) від домінуючої дії окремо взятого архетипу;

– виявлення ефективних форм і методів безкінцевого вдосконалення виконавського апарату піаніста від домінуючої дії окремо взятого архетипу;

– дослідження процесу автоматизації виконавських рухів піаніста від домінуючої дії окремо взятого архетипу;

– віднайдення дієвих способів саморегуляції сценічної поведінки піаніста від домінуючої дії окремо взятого архетипу;

– з'ясування перспективних напрямів розвитку культури перевтілення піаніста в художній образ музичного твору та відтворення мімічних й сценічних рухів на основі домінуючої дії окремо взятого архетипу;

– безпосереднє створення відчуття стильової творчості музиканта-виконавця;

– усвідомлення провідної домінанти формування індивідуального виконавського стилю піаніста тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. В. Розвиток артистизму і творчого потенціалу молодших школярів як домінанта професійної майстерності вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки БДПУ*. 2016. Вип. 2. С. 85–92.

2. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 20 с.

3. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.

4. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 15 с.

5. Копылова С. Национально-психологический комплекс – ядро исполнительского стиля. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 1999. Вип. 37. С. 257–264.

6. Москаленко В. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 123. С. 7–16.

7. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль : *монографія*. Одеса : Астропринт, 2013. 276 с.

8. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : дис. ... канд-та искусствоведения : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 207 с.

9. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник НАКККіМ*. 2018. Вип. 3. С. 359–366.

УДК 792.82.071(477)

В. Є. НАЗАРЕНКО, здобувачка першого рівня вищої освіти кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Науковий керівник: докторка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка, професорка кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка; доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету **ПОГРЕБНЯК М. М.**

ЕТАПИ ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ ГАЛИНИ БЕРЕЗОВОЇ

Систематизовано та конкретизовано етапи формування індивідуального стилю балетмейстера і педагога Галини Березової та етапи її професійної діяльності.

Ключові слова: артистка балету, балетмейстер, балетний театр, педагог.

Стрімкий розвиток дитячого хореографічного мистецтва в сучасному світі та поява великої кількості нових вчителів – хореографів, які навчаються самостійно, переконливо доказує нам, що ми повинні висвітлювати біографію та творчий доробок тих людей, які зробили значний внесок в розвиток хореографії в Україні.

На сторінках своїх наукових праць Є. П. Валукіна, Н. О. Горбатова, М. П. Загайкевич, М. О. Зборовські, В. Пасютинська, Ю. Станішевський [3-6; 8; 9] торкаються питань вдосконалення методів створення комплексної системи навчання чоловічому класичному танцю; шляхів розвитку українського балету в загальному контексті багатонаціонального радянського мистецтва; теоретично осмислюють і узагальнюють накопичений радянським балетом досвід в області чоловічого класичного танцю; здійснюють науковий аналіз стосовно становлення та розвитку сценічної хореографічної культури України, особливо, проблеми синтезу класичного та фольклорного танців. Але поза межами наукових праць вищезгаданих вчених залишається систематизація конкретизація етапів формування індивідуального стилю балетмейстера і педагога Галини Березової та етапів її професійної діяльності, що і є метою даної доповіді.

Березова Галина (Ганна) Олексіївна – українська артистка балету, балетмейстер, педагог, заслужена артистка УРСР народилася 2(15) червня у 1909-му році, у місті Санкт-Петербург [10]. Її творчий шлях почався з навчання у *Ленінградському хореографічному училищі (клас А. Ваганової) [18] та факультеті музичної режисури Ленінградської консерваторії у 1937-му році*. Після закінчення училища у 1925-му році, Галина Березова була *солісткою балету Ленінградського театру опери і балету ім. С. Кірова (1925–33); а потім протягом 1925–1933 рр. – асистенткою художнього керівника цього театру А. Ваганової*.

Нажаль, дослідження цього періоду викликало складності через віддаленість у часті та просторі, оскільки основні джерела знаходяться на території місця народження Агрипини Ваганової. Однією з небагатьох відомостей про їхню співпрацю є монографія В. Красовської «Ваганова» [7], де авторка зазначає про тісні стосунки і навіть про періодичне листування вчительки і учениці. Сама Г. Березова відіграла провідну роль у становленні та

розвитку Київського хореографічного училища, понад тридцять років працювала у ньому педагогом [12]. І А. Ваганова навіть декілька раз відвідувала цей заклад у післявоєнний період за особистим запрошенням Г. Березової.

У 1936 році Г. Березову запросили до Академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка у Києві для постановки балету «Лебедине озеро». Це була її перша робота, з якої почався самостійний шлях Галини Березової як балетмейстера. Базою цієї постановки являлася редакція балету А. Ваганової 1933-го року. Під час цієї праці Березова дуже тісно листувалася з Вагановою. Ваганова активно цікавилась про роботу балетмейстерки (складом трупі, репетиціями і т.д.). «На генеральну репетицію Агриппіна Яківна приїхала сама, – згадувала Г. Березова, – зробила ряд вказівок, під корегувала спектакль... Після постановки я була запрошена на постійну роботу до Київського театру опери та балету. Ваганова сказала тоді: «Пам'ятай, що я вважаю тебе відповідальною за долю хореографічного мистецтва в Україні. Я допоможу тобі» [11]. Від 1937-го року Галина Березова стає *художнім керівником балету та головним балетмейстером* Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка.

У 1938-му році Г. Березова шукала своє хореографічне рішення у постановці «Бахчисарайський фонтан», і в роботі над танцювальними образами застосовувала принцип К. Станіславського.

З аналізу праць Ю. Станішевського «Балетний театр Радянської України» з'ясовано, що балетне мистецтво стрімко розвивалося, але паралельно з ним продовжувало свій розвиток і народно-сценічний танець. Новаторські відкриття П. Вірського та М. Болотова вивели народний танець на новий рівень.

Найвизначнішою роботою в творчому шляху балетмейстерки була постановка балету К. Данькевича «Лілея». Ця постановка є яскравим прикладом та закономірним продовженням синтезу музики і танцю, класичного балету та народного танцю, традицій досягнень, а зокрема якісним та новим розвитком радянського балету, його ідейно-художньою зрілістю [16; 17].

«Лілея» стала визначною віхою для розвитку українського театру та української хореографії загалом. Цей балет мав суттєвий вплив на визначення характерних жанрових та драматургічних особливостей української хореографії. Г. Березова, використовуючи різноманітні форми класичного танцю, переорієнтовувала їх у відповідності з традиціями українського хореографічного мистецтва під впливом новаторської творчості П. Вірського [9].

Досить умовно можна поділити балетні постановки Г. Березової за стилістикою:

– інтерпретація класичних балетів («Лебедине озеро», «Спляча красуна», «Лускунчик»);

– хореодрами («Бахчисарайський фонтан», «Кавказький бранець»);

– балет на національну українську тему («Лілея»);

– балети дитячої тематики («Фея і чабан», «Незвичний день»);

– за місцем постановки (професійний балетний театр, Київське хореографічне училище, Ансамбль класичного танцю Жовтневого палацу культури міста Києва).

Відгуки про її *балетмейстерську роботу* іноді можна було побачити на сторінках декількох журналів («Музика», «Театральний концертний Київ») та газет («Радянська культура», «Вечірній Київ», «Культура і життя»). Але, на жаль, найчастіше в цих виданнях можна було прочитати лише критичні статті стосовно постановок «Лебедине озеро», «Бахчисарайський фонтан» та «Кавказький бранець». І лише балет «Лілея» зазнав ґрунтовного осмислення у працях відомих корифеїв балетознавства, а саме, М. П. Загайкевич та Ю. О. Станішевського [5; 9].

Знайомлячись з розвитком хореографічного мистецтва ХХ століття, ми часто можемо зустріти прізвище Г. Березової [1; 2]. Дуже вагомою та нарешті помітною була *педагогічна діяльність* балетмейстерки у Київському хореографічному училищі (художній керівник у 1945–1966-му рр. та педагог у 1972–1980-му рр.); народному ансамблі класичного танцю палацу культури «Жовтневий» у м. Києві (художній керівник ансамблю у

1966–1970-му рр.); Київському театрі класичного балету (балетмейстер-постановник та репетитор у 1980–1987-му рр.) [12].

Пізніше, у 1970-х роках було розпочато підготовку фахівців у галузі народного хореографічного мистецтва на кафедрі хореографії Київського інституту культури імені А. Корнійчука, Співзасновником першої кафедри була і заслужена артистка України – Галина Березова (старший викладач кафедри хореографії Київського ін-ту культури у 1970–1972-му рр.) [15].

Таким чином, нами систематизовано і конкретизовано етапи формування індивідуального балетмейстерського стилю та професійної діяльності Галини Березової: *артистична діяльність* (1925–1933-й рр.); *балетмейстерська діяльність* у Київському театрі опери і балету ім. Т. Шевченка (1937–1947-й рр.), зокрема, у Казахському театру опери і балету ім. Абая у 1942–1944-му рр.; Київському театрі класичного балету (1980–1987-й рр.); *педагогічна діяльність* (1945–1987-й рр.).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. Київ : Музична Україна, 1990. 255 с.
2. Березова Г. Хореографічна робота з дошкільнятами. Київ : Музична Україна, 1989. 204 с.
3. Валукина Е. П. Системный подход в обучении мужскому классическому танцу : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусств. : 17.00.01. Москва, 1992. 16 с.
4. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного балету в Україні (20–30-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. історичних наук : 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.
5. Загайкевич М. П. Украинское балетное творчество (Проблемы драматургии развития жанра) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : 17.00.02. Київ, 1981. 48 с.
6. Зборовські М. О Украинский балет. *Театральний журнал*. 1978. №11. С. 13.
7. Красовська В. Ваганова. Ленинград : Искусство, 1989. 224 с.
8. Пасютинська В. Жанрове багатоманіття українського радянського балету (1917–1975). Київ : Музична Україна, 1979. 248 с.
9. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
10. Березова Г. О.: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Березова_Галина_Олександрівна (дата звернення: 15.03.22).

11. Грабова Л., Зверева Т. Ученицы Вагановой. 2019. № 68/82. URL: <https://adresaspb.com/category/different/books/uchenitsy-vaganovoy/> (дата звернення: 15.03.22).
12. Дегтяр Д. О. Творча діяльність Галини (Анни) Березової: Історіографія та джерельна база. 2013. С. 183–187. URL: <https://docplayer.net/75338240-Tvorcha-diyalnist-galini-anni-berezovoyi-istoriografiya-ta-dzherelna-baza.html> (дата звернення: 2.04.22)
13. Дегтяр Д. О. Балет «Лілея» Г. Березової 1940 року у світлі тогочасної преси. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*. 2014. № 30. С. 32–37 URL: <http://arts-series-кnukim.pp.ua/article/view/159818/159072> (дата звернення: 2.04.22)
14. Енциклопедія сучасної України : Березова Галина Олексіївна. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=39343 (дата звернення: 15.03.22)
15. Історія створення факультету хореографії у Київському національному університеті культури і мистецтв : веб-сайт. URL: <http://dance.кnukim.edu.ua/folk-specialisation-history/> (дата звернення: 2.04.22)
16. Король А. М. Вплив «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературний творів української тематики. *Молодий вчений*. 2017. № 8 (48), серпень. С. 51. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/8/12.pdf> (дата звернення: 2.04.22).
17. Мистецтво України : біографічний довідник / упоряд. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 1997. 700 с. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00004525_01 (дата звернення: 16.03.22).
18. Список випускників Академії руского балета імені А. Я. Ваганової : веб-сайт. URL: <https://vaganovaacademy.ru/academy/history/vypuskniki-result.html> (дата звернення: 15.03.22).

УДК 316.77+159.923.2]:78

С. М. СЕРГІЄНКО, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

МУЗИКА ЯК СПОСІБ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Стаття присвячена аналізу можливостей мистецтва як способу самоідентифікації людини та як засобу міжнаціонального спілкування народу.

Визначено основні функції музичного мистецтва на зорі свого зародження та в сучасних умовах соціально-політичної кризи та воєнного стану.

Ключові слова: *музичне мистецтво, самоідентифікація, міжкультурна та міжнаціональна комунікація.*

У сучасних умовах розвитку суспільства, коли Україна зазнає гострі соціально-політичні, економічні труднощі, в умовах її боротьби за право існування в якості суверенної багатонаціональної держави важливим фактором зростання національної самосвідомості слугує повага народу до своїх традицій та національна самоідентифікація.

Сенс слова «мистецтво» – визначає одну з форм суспільної свідомості, в основі якої лежить образне відображення явищ дійсності, насамперед життя людини, усіх сукупностей людських стосунків, характеристик, переживань тощо [2]. Тому можна зробити висновок, що мистецтво нерозривно пов'язано з процесами, що відбуваються в суспільстві, відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах. Тож закономірно, що мистецтво є відображенням буття народу, що може бути презентоване на міжнародному та міжнаціональному просторі [1].

Серед різноманітних видів мистецтва музика посідає вагомим й особливе місце, тому що музика говорить з людиною «безпосередньою мовою душі», хвилює людину, викликає багато емоцій. Музика – це не відображення предметного світу, а відображення людських почуттів та думок. Завдяки своїй інтернаціональній мові, вона, не потребуючи перекладу, сприймається і знаходить відгук у душі й серці кожної людини, незалежно від віку, національності, статі. Отже, музика – це вид мистецтва, що втілює ідейно-емоційний зміст у звукових художніх образах.

Музиці, як і іншим видам мистецтва, притаманні різні соціокультурні функції, а саме:

Гедоністична функція, що виявляється у здатності музики дарувати слухачам насолоду.

Експресивна функція пов'язана із природною потребою людини в зовнішньому (наприклад, жестикуляційному, мімічному, звуковому) вираженні сильних емоцій та почуттів.

Комунікативна функція музики ґрунтується на знаковому використанні звукових форм. Через це музику вважають особливою мовою.

Пізнавальна функція пов'язана із природним потягом людини до нової інформації, нового досвіду. У процесі розвитку свідомості окремої особи як соціальної істоти зростають стійкі мотиви пізнавальної діяльності.

Духовно-катарсична функція – обумовлюється її можливістю викликати сильні емоційні потрясіння, переживання.

Магічно-сугестивна функція полягає у здатності музики вводити людину в певний психічний стан. З цією функцією багато вчених пов'язують виникнення музичного мистецтва. Як різновид магічно-сугестивної, розглядають також терапевтичну функцію.

Суспільно-організаційна функція зумовлена фундаментальною суспільною потребою об'єднання людей у цілісні соціальні структури.

Музика виникла на зорі існування людства і на перших етапах виконувала ритуальну функцію, повторюючи ритм трудових рухів, сприяла роботі та полегшувала її виконання. Згодом музичне мистецтво почало виконувати особливу – естетичну функцію, спрямовану на задоволення духовних потреб людей. Сьогодні ж музика є не лише естетичним засобом виховання, самоідентифікації та самопрезентації людини, а й історичним хронографом та візитною карткою всього народу [2].

Від початку повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України було написано сотні пісень та музичних композицій національно-визвольного характеру, кожна з яких є відображенням почуттів і настроїв народу. А після перемоги гурту Kalush Orchestra на музичному конкурсі «Євробачення – 2022» весь цивілізований світ наспівує «Стефанія мама...» пропускаючи крізь себе етнічні і національні ритми України. Це явище яскраво ілюструє комунікативні можливості музичного мистецтва.

Таким чином, сьогодні в нашій країні та в світі відбуваються процеси формування нової соціокультурної реальності, у якій

музичне мистецтво є одним із провідних чинників суспільного прогресу в розвитку національної ідентичності та міжнародної й міжкультурної комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кремень В. Національна ідентичність – невблаганна вимога часу: [модернізація освіти]. *Освіта України*. Київ. 2009. №37 (1017). С. 3.
2. Безклубенко С. Д. Мистецтво як засіб комунікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. С. 5–13. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2015_32_3 (дата звернення: 10.11.2022).

УДК 78.071.2:7.02

СЮЙ НА, аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ)

СЦЕНІЧНИЙ АРТИСТИЗМ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ ТА ЙОГО ВИДИ

Розглянуто сутність поняття «сценічний артистизм музикантів-виконавців». Висвітлено методологію розмежування означеного феномену на види – внутрішній та зовнішній. Описано провідні риси кожного виду сценічного артистизму музикантів-виконавців. Доведено, що внутрішній вид означеного феномену спрямовується на миттєве «входження» в уявний новий образ з урахуванням оптимальної емпатії по відношенню до слухачів/глядачів, а зовнішній – на максимальний прояв сценічного перевтілення у процесі відтворення цього образу.

Ключові слова: сценічний артистизм, перевтілення, сценічні рухи, комунікація, музичний твір, самопрезентація.

Артистизм є сегментом глобальної світової комунікативної системи людства, універсальним феноменом сучасного соціуму і культури, який забезпечує надійний інформаційний зв'язок, інтерактивний контакт з реципієнтами. Сценічний артистизм музикантів-виконавців – це мистецтвознавський феномен, сутність якого «не вміщується» в межі однозначного терміну, адже він охоплює зміст таких понять як: «виконавська майстерність», «прилюдна діяльність», «інтерпретаційна творчість»,

«віртуозність», «динамічність руху», «сприйняття», «перевтілення», «художньо-естетичне враження», а саме головне – «підсилення передачі інформації слухачам/глядачам». У музичному мистецтві проблема прояву артистизму митцями сценічної діяльності розглядалася з позицій:

– індивідуальної рефлексії (В. Бурназова, І. Герсамія, Д. Юник та ін.);

– додаткового висвітлення емоційно-змістового образу музичного твору за рахунок творчої активності музикантів-виконавців (В. Вотріна, Н. Гребенюк, С. Кіквадзе та ін.);

– «магічного» емоційно-енергетичного впливу на слухачьку/глядацьку аудиторію (Д. Євтушенко, І. Єргієв, Ю. Цагареллі та ін.) тощо.

Незалежно від різних методологічних підходів до вивчення сценічного артистизму музикантів-виконавців у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів, науковці дійшли єдиної думки, що означений феномен доцільно розмежовувати на два види – внутрішній і зовнішній. Якщо перший вид артистизму музикантів-виконавців (внутрішній) спрямовується на миттєве «входження» в уявний новий образ з урахуванням оптимальної емпатії по відношенню до слухачів, то другий (зовнішній) – на максимальний прояв сценічного перевтілення у процесі відтворення цього образу.

Внутрішній артистизм музикантів-виконавців залежить як від вродженої їх артистичної обдарованості, так і від сформованих художньо-естетичних цінностей. Цей вид означеного феномену залежить від:

– «емоційної чутливості» до сприйняття інтонаційно-мовленнєвої експресії, яка «закодована» композитором в нотному тексті;

– адекватності сприйняття відображеної в нотному тексті композитора виразної інтонаційно-мовленнєвої експресії;

– швидкості створення в уяві художнього образу музичного твору з урахуванням оптимальної емпатії по відношенню до індивідуального композиторського стилю його автора;

– швидкості «входження/перевтілення» в уявно створений художній образ музичного твору;

– здатності до ступеня «перевтілення/занурення» в уявно створений художній образ музичного твору;

– культури відчуття внутрішньої свободи при перевтіленні в уявно створений художній образ музичного твору тощо.

Зовнішній артистизм музикантів-виконавців також залежить від вроджених і набутих властивостей їх особистості, які проявляються у:

– «емоційній чутливості» до оточуючих;

– відчутті внутрішньої свободи у процесі підсилення передачі інформації слухачам/глядачам засобами як перевтілення в уявно створений художній образ музичного твору, так і регулятивними та комунікативними сценічними рухами;

– культурі самопрезентації регулятивних та комунікативних сценічних рухів;

– витонченості самопрезентації регулятивних та комунікативних сценічних рухів;

– проникливості діалогу зі слухачами/глядачами під час самопрезентації регулятивних та комунікативних сценічних рухів тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. Розвиток артистизму і творчого потенціалу молодших школярів як домінанта професійної майстерності вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки БДПУ*. 2016. Вип. 2. С. 85–92.

2. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-Тессейр : монографія. Київ, 2001. 271 с.

3. Герсамия И. Проблемы психологии творчества певца : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Тбилиси, 1988. 260 с.

4. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 370 с.

5. Євтушенко Д. Роздуми про голос. Київ : Музична Україна, 1979. 89 с.

6. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 455 с.

7. Киквадзе С. Вокальное исполнительство как творческий процесс : автореф. дис. на соискание уч. степени к-та искусствоведения : 17.00.02. Тбилиси, 1987. 24 с.

8. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности : дис. ... док-ра псих. наук : 19.00.03. Казань, 1989. 387 с.

9. Юник Д. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : монографія. Київ : ДАКККиМ. 2009. 338 с.

УДК 378.04:796.41:791.83

А. О. ТОРОХТІЙ, здобувач другого рівня вищої освіти ОПП Циркові жанри (циркова гімнастика: повітряні ремені) факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Науковий керівник: майстер спорту з спортивної гімнастики, старший викладач кафедри циркових жанрів, факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв **ОРЕЛ Д. В.**

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТРЮКОВОЇ ЧАСТИНИ КОМБІНАЦІЙ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КМАЕЦМ ЗА ЖАНРОМ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ: ПОВІТРЯНІ РЕМЕНІ

Розглянуто основні елементи на повітряних ременях; особливості виконання трюкової частини комбінацій за жанром повітряної гімнастики (повітряні ремені).

Ключові слова: повітряна гімнастика, повітряні ремені, методика виконання.

Основних елементів на повітряних ременях не так багато, якщо порівнювати з такими реквізитами як : полотно або кільце.

Повітряні ремені вбирають в себе ряд статичних та динамічних елементів, таких як:

- передня закладка;
- намотка на руки у зогнутому положенні.

Ці елементи являються базою для вивчення та ускладнення складніших елементів.

Елемент «передня закладка» – для початку нам треба розбити елемент на етапи опрацювання!

Перший етап – навчитися висіти на ременях з піднятими рівними ногами(обидві руки знаходяться в ременях а ноги підняті на горизонтальний рівень, ноги розведені в сторони як можна далі одна від одної).

Другий етап – вивчення трюка. Це підняття ніг з горизонтального положення, до рук (ноги підіймаються у розведеному положенні до рук, до вищої точки, тобто поки таз не торкнеться рук).

Третій етап – завершальний, коли ми опрацювали до автоматичного стану вправу «підняття ніг до рук» нам треба навчитися заводити ноги на праву та ліву сторону корпусу, до того моменту поки таз не торкнеться руки (висимо в ременях, ноги виводяться у горизонтальне положення та розводяться максимально в сторони, переводимо ноги підйомом до рук, але вже у ліву або праву сторону корпусу, доводимо до точки).

Елемент «намотка на руки у зогнутому положенні» – також розбиваємо на етапи опрацювання елемента.

Перший етап – вихід на ремені та утримання ніг у горизонтальному куті (про діваючи руки у ремені, ми робимо оберт навколо кисті через руку між великим та вказівним пальцем на кисть, ремень повинен опинитися з внутрішньої сторони кисті. Після цього нам потрібно зробити вихід наверх у вихідне положення «вихід на ремені та утримання у горизонтальному куті»).

Другий етап – вихід в стійку на ременях (виходимо у вихідне положення «вихід на ремені та утримання ніг у горизонтальному положенні» спираючись на ремені виходимо у стійку на двох руках у вертикальне положення, руки та плечі при виході в стійку повинні бути рівні а плечі витягнуті і подані трохи вперед, ноги під час виконання вправи повинні бути зімкнуті до виходу в стійку, після виходу ноги треба трохи розвести на рівень плечей спираючись на ремені, щоб тримати і фіксувати положення, закінчуємо вправу сходом у вихідне положення).

Третій етап – з вихідного положення «вихід на ремені та утримання ніг у горизонтальному куті» фіксуємо положення та робимо оберти на руки (з фіксованого положення витягуємо плечі та подаємо їх трохи вперед, лікті у рівному положенні, робимо оберт на руки, обов'язково при оберті потрібно завжди спиратися та давити у ремені при намотці на руки) після одного чи декілька обертів нам необхідно зробити зворотні оберти до вихідного положення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Denys Sharykov. Inessa Lvova. The specifics of circus complex technical training when working with circus props and apparatus today. *Innovative solutions in modern science*. 2022. № 2 (54). P. 16–29.

2. Orel Dmytriy. Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet Corde de PÉril). *Innovative solutions in modern science*. 2019. № 6 (33). P. 134–141.

3. Повітряна гімнастика (корд-де-парель, китайський пілон, повітряна рамка, полотно, кільце, ремені, бамбук, трапеція). Професійна підготовка за жанрами: циркова гімнастика : навчальний посібник кафедри циркових жанрів КМАЕЦМ / Кашеваров В., Орел Д.В., Львова І. С., Шариков Д. І.; упорядник Шариков Д. І. Вінниця : Нілан-ЛТД. 2022. 192 с. : іл.

УДК 378.04:791.83.071.2

Д. І. ШАРИКОВ, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету сценічного мистецтва, доцент кафедри циркових жанрів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва.

СПЕЦИФІКА ПОБУДОВИ ЦИРКОВОГО НОМЕРУ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ЗВО НА ПРИКЛАДІ КМАЕЦМ

Розглянуто особливості побудови композиції випускного циркового номера, виражальні прийоми, особливості драматургії, декоративно-художнього оформлення.

Ключові слова: цирковий номер, драматургія, виражальні засоби.

Постановка випускного номеру є важливою освітньою компонентою освітнього процесу в КМАЕЦМ за ОПП Циркові жанри, хоча вона є вибірковою. Але здобувачі під час проведення процесу вибору навчальних дисциплін з завжди обирають цю компоненту як вкрай важливу вже на останньому етапі підготовки за кваліфікацією артист цирку, викладач.

Метою вибіркової освітньої компоненти «Постановка випускного номеру», є усвідомлення значення постановочної діяльності як виду творчості в цирковому мистецтві. Використання фахової термінології та спеціальних понять у процесі створення циркового номеру. Ознайомлення з основами

постановчої роботи в створенні циркового номеру. Отже, процес підготовки вимагає поставити наступні завдання:

– опанування методики підготовки безсюжетних циркових номерів, володіння технікою психологічного та фізичного налаштування для виконання сольного або групового циркового номеру. Ознайомлення з додатковими виражальними засобами відповідно до постановки власного циркового номера;

– формування знань у роботі над композиційною побудовою сюжетного циркового номера. Розробка характеру, образу та відповідної атмосфери номеру в межах визначеного циркового жанру.

– підготовка випускового циркового номера на достатньому рівні, для подальшого здобуття мистецької освіти професійного спрямування в системі вищої освіти. Отримання навичок для удосконалення виконавської техніки та самостійного вирішення творчих завдань.

– підготовка висококваліфікованих артистів цирку, викладачів фахових дисциплін, що реалізують професійну виконавську майстерність в сучасних циркових, сценічних компаніях, закладах і структурах, циркових шоу-програмах та масово-культурних заходах.

Модулі опанування даної освітньої компоненти є наступними. Особливості побудови композиції випускного циркового номера в якому студенти вивчають трюк як головний засіб виразності у цирковому номері який поділений на теми: види трюкових елементів в залежності від обраного жанру; поняття простої та складної комбінації; побудова трюкових зв'язок за складністю та видовищністю; алгоритм побудови циркових комбінацій; види комічного трюку; значення синтезу комічного трюку з цирковими комбінаціями для розкриття сюжету номера.

Виражальні прийоми в цирковому номері, вивчають: правила побудови циркового номеру: вихід виконавця, трюкові комбінації, акцентування уваги глядача на ключовому (сильному) трюку номера; принципи зростання складності трюків у побудові циркового номеру; побудова циркового номеру в залежності від фізичної та психологічної, трюкової

підготовки виконавця; стильова єдність виражальних засобів у циркових номерах за жанром; комплімент як «діалог» виконавця з глядачем.

Розробка безсюжетного циркового номеру, вивчає: дефініція та види безсюжетного циркового номеру; розробка трюкових композицій безсюжетного циркового номеру на основі опанованих трюків; хореографія та пластична виразність як додатковий засіб в безсюжетному цирковому номері; пісня як засіб для пошуку теми та ідеї циркового номеру; артистична харизма: важливість демонстрації емоцій та почуттів (особистих вражень та хвилювань) під час виконання трюкових зв'язок.

Драматургія випускного циркового номера обумовлює, розробку та побудову сюжетного циркового номеру: ідея та тема номеру (створення сюжетної лінії): конфлікт, трюковий конфлікт, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, фінал; характер персонажа як втілення в художній образ; сучасні тенденції втілення в художній образ; взаємодія виконавця та режисера у підготовці циркового номеру: побудова трюкової частини під сюжет або підлаштування сюжету під особливості трюкової частини; темпоритм у цирковому номері як відображення сценічного образу; акторське завдання в сюжетному цирковому номері. види мізансцен.

Декоративно-художнє оформлення циркового номеру, обумовлює, розробку; музичне супроводження циркового номеру відповідно до характеру ключового трюку, а також жанру в якому створюється номер; емоційний вплив на глядача та образне рішення номеру; використання навичок хореографії та пластики рухів для відображення стилістики, характеру та манер персонажа у цирковому номері; світлове рішення та дизайн циркового номеру; розробка костюму та гриму як засіб для відображення образу в цирковому номері; функціональність костюму в трюках; підготовка та декорування елементів реквізиту відповідно до сюжету циркового номеру.

Робота над цілісністю циркового номеру в сценічному просторі визначає; етапи підготовки до випуску та публічного показу циркового номеру; забезпечення техніки безпеки під час репетицій та публічного виконання циркового номеру;

використання всіх виконавських напрацювань для втілення режисерського задуму в концепції циркового шоу; імпровізацію як показник виконавської майстерності в екстремальних ситуаціях під час циркового номеру або перебігу вистави; розуміння етапів постановочного процесу циркової вистави (шоу); психологічну підготовку виконавця; репетиційний період, генеральна репетиція, циркова вистава (шоу) – важливість партнерської взаємодії з іншими виконавцями та службами які забезпечують перебіг вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 42th International Circus Festival in Monte Carlo : веб-сайт. URL: [https:// www.youtube.com/watch?v=4VMurc7ModY](https://www.youtube.com/watch?v=4VMurc7ModY) (дата звернення: 30.07.2022).
2. 43 Internationales Zirkusfestival Monte Carlo 2019 : веб-сайт. URL: [https://www. youtube.com/watch?v=dP6OereNVQk](https://www.youtube.com/watch?v=dP6OereNVQk) (дата звернення: 19.07.2022).
3. International Circus Festival Monte Carlo 2020 : веб-сайт. URL: [https://www. youtube.com/watch?v=Rsr5dfd8Qfc](https://www.youtube.com/watch?v=Rsr5dfd8Qfc) (дата звернення: 29.08.2022).
4. Львова І. С. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. *АРТ-платФОРМА КМАЕЦМ*. 2021. № 3. С. 85–106.
5. Кашеваров Володимир, Орел Дмитро. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит : навчальний посібник. Орел. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 75 с. : іл.
6. Орел Дмитро. Львова Інесса. Акробатика: теорія та методика викладання : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2022. 169 с. іл. спец. вид.
7. Romanenkova Julia, Denys Sharykov, Paliychuk Anna, Kuzmenko Halyna, Gunka Anna. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. *Rivista inclusions INCL*. Abril – Junio, 2021. Volumen 8 / Número Especial. p. 571–581.
8. Рехвіашвілі А. Ю., Білаш О. С. Мистецтво балетмейстера : навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2017. 152 с.
9. 41 Festival international du Cirque de Monte-Carlo : веб-сайт. URL: [https:// www. youtube.com/watch?v=Ерv1Im8D_T4](https://www.youtube.com/watch?v=Ерv1Im8D_T4) (дата звернення: 30.07.2022).

УДК 378.04:791.83.071.2:793.8

А. А. ШУЛАКОВ, здобувач першого рівня вищої освіти, ОПП Циркові жанри (жонглювання: діаболо) факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв **Д. І. ШАРИКОВ**

МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ ТРЮКОВОЇ КОМБІНАЦІЇ ЖАНРУ «ЖОНГЛЮВАННЯ З ДІАБОЛО»

Розглянуто особливості методики виконання трюкової комбінації жанру «жонглювання з діаболо».

Ключові слова: аматорське мистецтво, жонглювання з діаболо, методика виконання.

Професійне жонглювання потребує вивчення та дослідження досягнень відомих майстрів своєї справи, їхніх технік, методики. З досвіду практичного втілення тих чи інших технік на сцені формується основа для передачі знань майбутнім поколінням артистів. Отже наведемо приклад методики виконання трюкової комбінації жанру «жонглювання з діаболо».

Студент розкручує діаболо, відривною розкруткою, після чого робить наступні дії, а саме праву палицю кладе зверху нитки та за допомогою розкачування накидає діаболо на нитку потім все це повторює але вже в зворотній послідовності. Далі за допомогою темпової швидкості, яка створюється під час зворотного виконання попереднього трюку, діаболо заводиться діаболо в ліву сторону та проводиться внутрішній оберт діаболо, внутрішнє сонечко, і виводиться з подальшим повторним виконанням першої частини завдання на ліву палицю але вже без відривної розкрутки. Комбінацію слід виконувати не швидко для чіткого та контрольованого виконання трюкової складової комбінації.

Рівень складності: учень – аматорська самодіяльність.

Назва реквізиту: Діаболо.

Назва комбінації: «Початкова».

Особливості виконання даної комбінації робиться не швидко, в повільному темпі, та з чітким виконанням трюків.

Перехідні складові в комбінації: В даній комбінації, в якості перехідних складових, використовується базові, елементарні, розкрутки та трюки для підтримання темпу діаболо. *Естетична складова*: В даній конкретній комбінації естетична складова займає другорядний план. Вона використовується для навчання комбінування трюків і несе в собі роль «навчальної» комбінації. Ця комбінація не має на меті естетичної складової, а має виключно складову нарощування своїх професійних навичок для подальшого їх використання на практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. 2020. Вип. 3 (79). С. 69–73.
2. Романенкова Ю. К вопросу о месте цирковедения в современной украинской гуманитаристике. *Сучасні тенденції розвитку науки*. 2018. С. 150–153.
3. Шариков Д. І. Жонглювання в сучасному цирковому мистецтві: значення, особливості. *АРТ-платФОРМА КМАЕЦМ*. 2021. № 3. С. 109–125.

УДК 78.071.2:7.02

ЯН І, аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (м. Київ)

СТАТИЧНІ ТА ДИНАМІЧНІ ПОКАЗНИКИ ВИКОНАВСЬКОЇ СТАБІЛЬНОСТІ ПІАНІСТА

Розглянуто сутність поняття «виконавська стабільність піаніста». Висвітлено статичні та динамічні її показники. Доведено, що статичні показники виконавської стабільності піаніста проявляються у мобілізації його творчого потенціалу для адекватної реакції на дію будь-яких стресорів з метою забезпечення злагодженості відтворення виконавських навичок, а динамічні – у мобілізації творчого потенціалу для збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття з метою побудови в уяві чітких художніх образів музичних творів та їх виразного втілення у звуковій палітрі.

Ключові слова: виконавська стабільність піаніста, статичність, динамічність, сценічна діяльність, естрадне хвилювання, музичні твори.

Успішність донесення образно-емоційного змісту музичних творів до слухачів вимагає від піаніста безпомилкового втілення авторського нотного тексту в звукову палітру, а також злагодженості відтворення виконавських навичок в умовах сценічного виступу. За дослідженнями В. Бурназової, Л. Котової, Ю. Цагареллі, Д. Юника та інших науковців означена здатність піаніста пов'язується з поняттям «виконавська стабільність». Цей феномен, на їх думку, є не вродженим, а набутим. Він забезпечує збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття піаніста з метою побудови в уяві чітких художніх образів музичних творів та їх виразного втілення у звуковій палітрі завдяки безпомилковому відтворенню виконавських навичок [1, с. 13–15; 2, с. 12; 5, с. 265–277; 8, с. 10–68 тощо].

У психологічній науці поняття «стабільність» (*stability* – в перекладі з англійської мови означає стабільність, стійкість, відповідна постійність) розглядається з позицій статичності і динамічності. Зокрема, досліджуючи теоретичні основи стабільності економічної діяльності О. Молчанова доводить, що означений феномен пов'язаний зі здатністю цієї системи зберігати необхідний час структурну і функціональну її цілісність [3, с. 33–48]. В інформатиці поняття «стабільність» трактується як властивість всієї системи забезпечувати доставку формалізованих команд і даних у нормований час [6, с. 25]. Не заперечуючи вірогідність такої інтерпретації змісту означеного поняття Л. Паутова при вивченні візуальних проявів свідомості особистості за математичної обробки тесту Тюрінга дійшла висновку, що алгоритми стабільності тісно пов'язані з іншими утвореннями, такими як хаос – порядок, сумнів – впевненість, законність – ризик тощо. За її переконаннями, постійно відбувається «діалог» між складниками однієї системи, що в кінцевому результаті, призводить до вагомій модифікації алгоритмів стабільності [4, с. 85].

Звичайно, вихідні положення наукових досліджень змісту поняття «стабільність» фахівцями в галузі економіки є слушними для подальшого вивчення виконавської стабільності піаніста. Натомість в них відсутній елемент творчості, який набуває провідного значення у професійній діяльності піаніста.

Саме тому виконавську стабільність піаніста доцільно розглядати з позицій статичності та динамічності. Перша позиція надає змогу вивчити механізми мобілізації творчого потенціалу для адекватної реакції на дію будь-яких стресорів з метою забезпечення злагодженості відтворення виконавських навичок, а друга – механізми мобілізації творчого потенціалу для збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття з метою побудови в уяві чітких художніх образів музичних творів та їх виразного втілення у звуковій палітрі.

До статичних показників виконавської стабільності піаніста доцільно віднести:

1. Незмінність конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні, які забезпечують безпомилкове відтворення виконавських навичок.

2. Прояв адекватної сценічної поведінки у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів.

3. Відсутність свідомого управління процесом відтворення автоматизованих рухових дій.

До динамічних показників виконавської стабільності піаніста доцільно віднести:

1. Циклічність врівноваженої пульсації її внутрішніх елементів за алгоритмом «порядок → хаос» і, навпаки, «хаос → порядок», яка забезпечує спрямування уваги на побудову в уяві художніх образів музичних творів та на їх реальне втілення в звукову палітру.

2. Гнучкість/нестійкість інваріантно-початкових конструктів уявної побудови художніх образів музичних творів з поступовим наданням відібраним конструктам стійкості/незмінності.

3. Домінування інтелектуально-знаннєвих технологій в уявній побудові художніх образів музичних творів зі збереженням власних духовно-естетичних цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. В. Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 20 с.

2. Котова Л. М. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та пед. наук : 13.00.02. Київ, 2001. 18 с.

3. Молчанова О.Н. Самооценка: стабильность или изменчивость? *Психология. Журнал Высшей школы экономики*. 2006. Т. 3. №2. С. 23–51.

4. Паутова Л. А. Стабилизационное сознание: опыт социологического исследования : автореф. дис. на соискание уч. степени док-ра соціол. наук : 22.00.01. Санкт-Петербург, 2007. 37 с.

5. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : дис. ... док-ра психол. наук : 19.00.03. Казань, 1989. 387 с.

6. Шабанов А. П. Исследование условий стабильности информационных систем. *Бизнес-информатика*. 2010. 2(12). С. 24–36.

7. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : монографія. Київ : ДАКККіМ. 2009. 338 с.

НАЦІОНАЛЬНА ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

УДК 373.5.016:7]:37.018.43:004«364»

В. В. БУРНАЗОВА, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету;

Наталія ЖУК, студентка II рівня вищої освіти факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв

ОРГАНІЗАЦІЯ УРОКІВ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ЦИКЛУ ЗА ДИСТАНЦІЙНОЮ ФОРМОЮ НАВЧАННЯ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

У ході дослідження визначено поняття дистанційного навчання як окремої форми здобуття освіти, складові моделі організації освітнього процесу з використанням інформаційно-комунікаційних (цифрових) технологій для якісного забезпечення уроків музичного мистецтва, інтегрованого курсу «Мистецтво», мистецтва; запропоновано корисні посилання для проведення уроків.

Ключові слова: дистанційне навчання, освітні технології, інформаційно-комунікаційні (цифрові) технології, музичне мистецтво, мистецтво.

Дистанційне навчання ввійшло в освітній процес під час пандемії та стало незамінним після повномасштабного вторгнення країни-агресора. Онлайн-уроки дозволяють не припиняти навчання в зоні бойових дій і на тимчасово окупованих територіях. А ще дають можливість мільйонам українських біженців продовжувати освіту в будь-якій країні світу.

Дистанційне навчання – організація освітнього процесу (за дистанційною формою здобуття освіти або шляхом використання технологій дистанційного навчання в різних формах здобуття освіти) в умовах віддаленості один від одного його учасників та їх як правило опосередкованої взаємодії в освітньому середовищі, яке функціонує на базі сучасних освітніх,

інформаційно-комунікаційних (цифрових) технологій. В освітньому законодавстві є поняття дистанційного навчання як окремої форми здобуття освіти, тобто коли весь освітній процес здійснюється суто в дистанційному форматі [4].

Поняття організації освітнього процесу з використанням технологій дистанційного навчання – це забезпечення освітнього процесу під час надзвичайних ситуацій природного та техногенного походження, карантину, інших обставин, які об'єктивно унеможливають відвідування закладів освіти. А технології дистанційного навчання – комплекс освітніх технологій, а також інформаційно-комунікаційних (цифрових) технологій, що дають можливість реалізувати процес дистанційного навчання в закладах освіти.

Тобто запровадження дистанційного навчання чи організація освітнього процесу з використанням технологій дистанційного навчання передбачає віддаленість учнів й педагогів та віддалене виконання педагогами своєї роботи.

Дистанційне навчання може бути ефективним лише за умов:

- ретельного планування й проектування освітнього процесу на основі обґрунтованого використання цифрових інструментів (не всіх існуючих, а обмеженої кількості), що забезпечують підтримку основних видів педагогічної діяльності вчителя та учнів;

- наявності підготовлених якісних матеріалів і завдань в електронному форматі, які будуть доступними для учнів в будь-який час та з будь-якого місця перебування;

- спланованої чіткої послідовності їх вивчення і виконання, яка передбачає застосування інноваційних педагогічних технологій навчання;

- високого рівня цифрової компетентності всіх учасників освітнього процесу (керівників освітніх установ, вчителів, учнів, батьків).

Без дотримання умов відбувається не дистанційне навчання, а перенесення елементів очних занять в онлайн-середовище, яке, як засвідчила практика, не приводить до отримання якісних освітніх результатів. Світовим досвідом

організації освітнього процесу з використанням технологій дистанційного навчання доведено, що за умови дотримання всіх складових цієї моделі процес буде успішним завдяки мотивації – необхідної складової дистанційного навчання, яка повинна підтримуватися впродовж усього процесу навчання. Велике значення має конкретна мета, яка ставиться перед учнями. Мотивація швидко знижується, якщо рівень поставлених завдань не відповідає підготовці учня. Модель організації освітнього процесу з використанням технологій дистанційного навчання включає наступні складові:

1. Інструктивний блок (інструкції і методичні рекомендації).

2. Інформаційний блок (система інформаційного наповнення).

3. Контрольний блок (система тестування і контролю).

4. Комунікативний і консультативний блок (система інтерактивної взаємодії учасників дистанційного навчання з учителем і між собою) [3].

Під час дистанційного навчання в умовах війни завдання вчителя – забезпечити учням відчуття безпеки в новостворених он-лайн класах, за необхідності працювати з дитячою тривогою та невпевненістю і тим самим готувати якісне підґрунтя для плідного навчання. У виконанні такого завдання допомагає впровадження інноваційних методів та технологій.

Так, маючи певний педагогічний досвід з викладання уроків музичного мистецтва й мистецтва за програмою НУШ 1–5 класів у комунальному закладі освіти «Середня загальноосвітня школа № 124» Дніпровської міської ради Наталія Жук, стимулюючи творчу діяльність та урізноманітнюючи навчальну діяльність, пропонує учням під час організації освітнього процесу:

– мультимедійні матеріали-презентації, відеоролики, які допоможуть їм у вивченні тем з усіх видів мистецтва;

– практичні завдання з методичними рекомендаціями щодо їх виконання,

– тренувальні, ігрові вправи для формування навичок;

– завдання для самостійної роботи учнів з відповідної теми предметів естетичного напрямку (Google Art & Culture, тури віртуальними музеями України і світу);

– перелік інтернет-джерел, які сприятимуть ефективному засвоєнню навчального матеріалу з предметів естетичного циклу (на каналі YouTube є відеоуроки за програмою курсу «Мистецтво» для всіх класів).

Під час організації дистанційного навчання учнів учитель мистецтва та музичного мистецтва самостійно розробляє відеоуроки з відповідних тем навчальної програми та викладає їх для перегляду на сайті закладу освіти, на освітніх платформах взаємодії з учнями школи.

В умовах воєнного стану під час дистанційного навчання завдання вчителя – сфокусувати увагу не тільки на академічних успіхах учнів, а й забезпечити підтримку учнів у всіх проявах, нормалізувати психічний стан дитини. Для забезпечення виконання поставлених завдань і допомоги в організації різних складових освітнього процесу з використанням технологій дистанційного навчання в умовах військового стану вчитель пропонує низку корисних посилань [3]:

– для уроків музичного мистецтва:

Енциклопедія музичних інструментів – <https://eomi.ru/list/>

Знайомство з симфонічним оркестром – <https://cutt.ly/Mtk2luX>

Калейдоскоп фізкультхвилинок – <https://cutt.ly/qtk2xhF>

Знайомство з нотами – відео, презентації – <https://cutt.ly/ltk2cSD>

Збірка ритмічних вправ – <https://cutt.ly/Xtk2W9Z>

Українські композитори – <https://cutt.ly/Ktk2R1t>

Композитори Європи – <https://cutt.ly/wtk2Y64>

Композитори світу – відео – <https://cutt.ly/jtk2IYw>

Кросворди, ігри, ребуси, вікторини – <https://cutt.ly/mtk>

Українські композитори (відео) – <https://cutt.ly/Dtk2A1s>

Музичні мультфільми – <https://cutt.ly/ctk2DoC>

Казки на музичну тематику (аудіо файли) – <https://cutt.ly/btk2FP5>

Розповіді про музичне мистецтво (аудіо файли) – <https://cutt.ly/xtk2GMd>

Пісенна скарбничка – <https://cutt.ly/8tk2Ja9>

Плюси для розучування пісень – <https://cutt.ly/6tk2KHU>

Уроки вокалу, розспівки – <https://cutt.ly/wtk2Zvh>
Музичні кросворди – <https://cutt.ly/ytk2Xkz>
Презентації до уроків музичного мистецтва –
<https://cutt.ly/dtk2Vki>
Музичні ребуси – <https://cutt.ly/mtk2BCO>
Гра «Музична кухня» – <https://cutt.ly/ltk2Mlm>
Танцюй, грай, співай – пісні і заняття для дітей –
<https://cutt.ly/htk219H>
Цікаве до уроків музичного мистецтва – <https://cutt.ly/3tk24c7>
Онлайн-гра – Музичні інструменти – <https://cutt.ly/Ctk9aQ8>.
Музичні фізкультхвилинки – <https://cutt.ly/2tk9dlL>
Онлайн-гра – Знайди слово – <https://cutt.ly/Ptk9fYF>
Онлайн-гра – Музичні інструменти – <https://cutt.ly/mtk9gUc>
Музичні пазли онлайн – <https://cutt.ly/etk9jwy>
Ритмічні вправи – <https://cutt.ly/wtk9kgM>
Ребуси. Українські народні інструменти – <https://cutt.ly/1tmQvd>
Динамічні відтінки – <https://cutt.ly/vtmQejH>
Симфонічна казка «Петрик і Вовк» – <https://cutt.ly/mtmmhr>
Інструменти симфонічного оркестру – <https://cutt.ly/DtmmbY2>
Музично-дидактична гра «Впізнай музичний інструмент» –
<https://cutt.ly/AtmQ5dF>
Українські народні музичні інструменти –
https://www.youtube.com/watch?v=8_kE5pXzx1c
Топ пісень на слова Шевченка – <https://cutt.ly/DtmWxbb>
[Для уроків Інтегрованого курсу «Мистецтво»:](#)
Гра-тести «Реставруємо картини» – <https://cutt.ly/Qtk9MW7>.
Мистецтво, культура, подорожі – <https://cutt.ly/vtk99PD>
Розробки уроків з мистецтва – <https://naurok.com.ua/biblioteka/mistectvo/typ-7>
Усі уроки мистецтва (розробки уроків) –
<https://cutt.ly/Jtk96ZW>
Кіномистецтво. Перевір себе – <https://cutt.ly/5tk3qXl>
Музеї світу (онлайн) – <https://cutt.ly/ktk3eg6>

Вистави для перегляду онлайн – <https://cutt.ly/Stk3rAo> – для домашнього перегляду як додатковий матеріал

Шевченко і його картини – <https://cutt.ly/Mtk3tEi>

Невідомий Малевич: життя і квадрат – <https://cutt.ly/xtmWBob>.

Чудернацький світ Марії Примаченко – <https://cutt.ly/1tmWN4d>

39 музеїв світу, які можна побачити онлайн Інтерактивні подорожі і виставки – <https://cutt.ly/ztbFjCv>

Британський музей – <https://britishmuseum.withgoogle.com>

Лувр – <https://www.louvre.fr/en/visites-en-ligne>

Художні колекції з усього світу – <https://artsandculture.google.com>

Віденська опера – <https://www.staatsoperlive.com>

Метрополітен – <https://www.metopera.org>

Трансляції вистав театру Франка – <https://www.facebook.com/frankotheatre/>

Завдяки використанню низки корисних посилань вчитель не тільки забезпечує якісне викладання предметів художньо-естетичного циклу: музичного мистецтва, інтегрованого курсу «Мистецтво» та мистецтва, робить їх цікавими, а й забезпечує рефлексію учнів, знімає психологічне напруження, викликане об'єктивними і суб'єктивними обставинами в умовах військового стану.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. В. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання: виклики, перспективи. *Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., 16 вересня 2021 р. URL: <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2021/10/Prohrama-V-Vseukrainska-naukovo-praktychna-onlayn-konferentsiia-Pidhotovka-maybutnikh-pedahohiv-u-konteksti-standartyzatsii-pochatkovoi-osvity.pdf> (дата звернення: 10.11.2022).

2. Бурназова В. В. Інструментальна підготовка майбутнього учителя музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання у ЗВО: виклики, перспективи. *Психолого-педагогічний супровід фахового зростання особистості в системі неперервної професійної освіти* : матеріали II Всеукр. (з міжнар. участю) наук.-практ. інтернет-конф., 25–26 листопада 2021 р. С. 431–437.

URL: https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2021/11/Mater_aly-konferents_i-2021-2.pdf (дата звернення: 10.11.2022).

3. Організація дистанційного навчання в закладах освіти міста Житомира : практичний poradnik / укладачі: М'яновська Т. М. та ін. Житомир : НМЦ департаменту освіти, 2021. 126 с.

4. Положення про дистанційну форму здобуття повної загальної середньої освіти / М-во освіти і науки України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0941-20#Text> (дата звернення: 10.11.2022).

УДК 378.016:791.83.024

О. П. ГРИЦЕНКО, старша викладачка кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ОСВІТНЯ КОМПОНЕНТА «СТИЛІСТИКА, ГРИМ-ВІЗАЖ, КОСТЮМ» У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КМАЕЦМ ДЛЯ ОПП ЦИРКОВІ ЖАНРИ

Визначені мета, завдання, розкрито зміст основних тем програми з дисципліни «Стилістика, грим-візаж, костюм» для здобувачів спеціальності 026 Сценічне мистецтво ОПП Циркові жанри.

Ключові слова: сценічне мистецтво, освітньо-професійна програма, циркові жанри, освітня компонента.

«Стилістика, грим-візаж, костюм» призначені для студентів спеціальності 026 Сценічне мистецтво ОПП Циркові жанри (циркова акробатика, циркова гімнастика, еквілібристика, жонглювання, пантоміма, ілюзія та маніпуляція, клоунада).

Метою освітньої компоненти «Стилістика, грим-візаж, костюм» є: сформувані умінь визначати певну художню стилістику, нанесення гриму та візажу, а також розумітись на специфіці костюму від історичного до сценічних зразків сучасності для професійних артистів цирку, сценічних форм та перформативних жанрів.

Завданнями є:

– ознайомити зі всіма необхідними виробами та матеріалами для гриму;

- уміти визначати певну художню стилістику від первісної до сучасної;
- розуміти художні стилі та їх теоретичну складову;
- навчитися створювати за допомогою гриму зовнішні образи різних персонажів згідно з творчим задумом;
- складати схеми побудови зовнішнього образу персонажів
- формувати знання та розуміння технології нанесення гриму (косметики) та її послідовності;
- знати характеристику історичного костюму;
- знати особливості специфіки сучасного сценічного костюму.

Основні поняття з освітньої компоненти «Стилістика, грим-візаж, костюм», які повинен знати студент: історія гриму; історія театрального гриму; художній стиль; художній жанр; пластична анатомія голови; міміка; склад шкіри обличчя та її різновиди; теплі та холодні тони гриму; лінія; світлотінь; блик; «перехід» кольором; перуки; пастиж; грим віковий; характерний, національний, молодий, фантазійний, казковий, портретний, клоунський грим; грим протилежної статі; концертний грим; грим соціального типу; скульптурно-об'ємний прийом у гримі; гумоз; гумові наклейки; гумові та пластичні деталі; сивина.

Важливі теми програми та їх розкриття:

Художній стиль. Специфіка вираження та стилістика у сценічному мистецтві. Поняття про художній стиль. Первісний. Давньоєгипетський. Античний. Середньовічний. Ренесансний. Барочний. Класичний. Модерн. Сучасний.

Історичний огляд косметики й зачісок. Із історії театрального гриму. Родоначальник реалістичного гриму – французький трагік Франсуа Тальма. Історія театрального гриму. Грим у кіно.

Технічні засоби гриму. Гігієна гриму. Технічні засоби гриму. Утримання робочого місця. Особиста гігієна. Необхідні матеріали та інструменти. Облаштування аудиторії.

Мімічні м'язи обличчя і шії. Типажність. Ознайомлення з типажами. Підбір гриму до них. Наївний, сумний, веселий, хитрий, боягузливий, деспотичний та інші види гриму.

Форма очей, їх різновиди. Пластичні особливості расових форм. Прийоми підводки очей. Підсилення виразності, зменшення та збільшення об'єму. Круті, вузькі, подовжені очі.

Національний грим. Расові особливості форм очей, носа, рота. Живописні прийоми в підкресленні очей, носа, губів. Використання перук. Самостійне виконання гриму гейші, негра, китайця. Способи застосування різних технік. Нанесення гримів живописним та скульптурно-об'ємним прийомом. Розгляд ілюстративного матеріалу. Використання гумозу в зміненні носа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гретчен Девіс. Мінді Холл. Посібник візажиста, техніки для кіно, телебачення, фотографії та театру : посібник. Київ : Fockal press, 2012. 320 с.

2. Гриценко О. П. Особливості різновидів гриму в сучасних шоу програмах. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект* : матеріали X наук.-практ. конф., 2018 р. Київ : КМАЕЦМ, 2018.

3. Scot Chris. Face with a heart. Mastering authentic beauty make up. SanFrancisco, maritus book. 2014. 148. p.

4. Шаркіна А. Художня структура тематичного жіночого образу з фольклорними мотивами: етапи створення. *Art and design*. 2020. №2. С. 147–157.

5. Шаркіна А. Практики гриму в fashion-інноваціях: специфіка, функції. *Art and design*. 2020. №3. С. 13–144.

УДК 378.04:791.83.071.2:793.8

В. Є. ГОРБАЧЕВСЬКИЙ, викладач кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, лауреат та володар «Grand Prix» українських та міжнародних нагород у жанрі ілюзіону

СУЧАСНІ ІЛЮЗІОНІСТИ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ МАГІЇ В КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ЗВО НА ПРИКЛАДІ КМАЕЦМ

Розкрито сукупність різноманітних навичок, які необхідні професіоналу у жанрі ілюзіону; особливості «Київської школи ілюзії».

Ключові слова: ілюзія-маніпуляція, ілюзіоніст, київська школа ілюзії.

Ілюзія-маніпуляція – один із найдавніших та унікальних видів мистецтв з історією понад п'ять тисяч років. З часів фараонів і донині, це мистецтво було не тільки видом розваги, а й відіграло величезну роль у політичному, суспільному та культурному житті людства. Жерці та священики використовували його для демонстрації «божественної» сили, політики для підкорення цілих народів, шарлатани для збагачення, вуличні фокусники для виживання. Безліч великих поетів, художників, учених захоплювалися мистецтвом ілюзії та прославляли їх у своїх творах. Гете, Гофман, Босх, Русо, Шілер, Дікенс, Фелліні лише деякі з них.

І, незважаючи на науково-технічний прогрес та розвиток цивілізації, мистецтво фокусу не втратило своєї актуальності, а вийшло на новий рівень популярності та своєї слави, завдяки розвитку самого жанру.

Яким же має бути сучасний артист у жанрі ілюзія-маніпуляція? Які якості він повинен мати, щоб продовжувати дивувати? Чим відрізняється фокусник-аматор від ілюзіоніста-професіонала? Чим унікальна київська школа ілюзії? Яке майбутнє на нас чекає у цьому виді мистецтва в Україні?

Сучасний ілюзіоніст – це людина, яка не тільки знає секрет фокусу. Це артист, який має різнобічні навички. Це універсал, який здатний здивувати глядача як на великій театральній сцені, так і на вулиці, впритул оточений глядачами з усіх боків. Людина, яка має знання етики і вміє підтримати розмову в різних верствах суспільства, що необхідно для корпоративних виступів і на телебаченні.

Маніпуляція або спритність рук є обов'язковим для кожного фокусника. Як музиканти тренують свої пальці та руки, так і ілюзіоністи – маніпулятори відточують свою майстерність багатогодинними вправами. Сучасні маніпулятори давно вийшли за межі загальновідомих предметів маніпуляції, таких як карти, кульки, монети, хустки. Сьогодні, нарівні з перерахованими вище предметами, маніпулятори використовують все, що тільки можна собі уявити, від кубика-рубика до звичайної солі, від смартфонів до хмар диму, від вогню до маркерів і навушників. Будь-який з обраного предмета вимагає своєї специфіки та методів навчання маніпуляції.

Дуже важливими у навичках сучасних ілюзіоністів є *майстерність актора та хореографія*. Будь-яке сценічне мистецтво передбачає створення образів та ілюзійне не виняток. Працюючи з тим самим предметом (реквізитом), але змінивши щодо нього своє ставлення, можна висловити різні емоції (сміх, горе, любов, розчарування та ін.).

Хореографія, відповідно, допомагає у пластичному виразі цього образу. Крім того, завдяки хореографії, ілюзіоніст правильно рухається, рівно ходить, його рухи приємні для сприйняття. Тим більше, що більшість ілюзіоністів працюють під музичний супровід і рухи, що зливаються з музикою воедино, посилюють ефект сприйняття врази.

Ілюзія-маніпуляція – індивідуальний жанр. Тому, окрім фокусів, ілюзіоністи, як додаткову фарбу, використовують інші навички (елементи жонглювання, гру на музичних інструментах, вокал, танець, пантоміму та інше), що робить їх унікальними та виділяє у різноманітності цього жанру.

Не слід забувати, що знання психології грає ключову роль у роботі ілюзіоніста. Володіння увагою глядача, умінням його спрямувати у потрібне ілюзіоністу місце або відволікти від секрету і створює видимість та відчуття «дива». До того ж треба завжди враховувати психотип різних глядачів. Особливо це важливо для тих артистів, які працюють у безпосередньому контакті з глядачем, мікромагі чи менталісти. Той прийом, який спрацював на одному глядачі, не обов'язково спрацює на іншому. Тому сучасний ілюзіоніст враховує психологічні особливості того чи іншого глядача та миттєво перебудовується у способі подачі трюку, імпровізує. Це психолог, який може утримувати увагу як дорослих, так і дітей.

Звичайно ж, у всі часи, щоб здивувати глядача, необхідно було стежити за новинками науково-технічного прогресу, а часом і самим ставати винахідниками, чії відкриття прискорювали цей прогрес. І сьогодні нічого не змінилося. Сучасні ілюзіоністи використовують електронні гаджети та комп'ютерні програми, дрони та оптику, новітні досягнення в галузі хімії та фізики. А відповідно, знаються на них, вивчаючи технічні характеристики, а часом і покращуючи їх.

Сукупність всіх цих навичок і визначає професіонала у жанрі. А значить, і підготовка сучасного ілюзіоніста – це складний процес, що вимагає не тільки спритності рук, а й володіння тілом, бурхливої фантазії, музичності, естетичного виховання, просторового мислення, технічних навичок, правильної мови, знання іноземних мов.

Чим унікальна київська школа ілюзії? За останні 30 років українські ілюзіоністи уславилися в усьому світі своєю багатогранністю, смисловим наповненням кожного ілюзійного номера, яскравими образами, оригінальними трюками. Адже *фокус* – це не просто розважальний трюк. Це мова якою розповідаються історії та викликаються емоції. Мова зрозуміла всім. Саме емоційним впливом у поєднанні з філігранними магічними трюками та створенням яскраво виражених образів відома «**Київська школа ілюзії**». Завдяки засновнику цієї школи *Олексію Олександровичу Титаренку* з часів *Київського державного естрадно-циркового училища*, методи навчання прогресують та втілюються до київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва та досі вже його учнями. Київська академія є єдиним у світі вищим навчальним закладом, де готують професійних ілюзіоністів. Саме системний підхід до навчання, де кожен педагог професіонал у своїй галузі, вкладає свої знання у студентів та створює артиста-професіонала.

Сьогодні фокусники мають величезні можливості вдосконалювати свою майстерність і поповнювати знання. Це і велика кількість магічних фестивалів, конкурсів, чемпіонатів по всьому світу, і лекції провідних майстрів, друковані та інтернет ресурси, і, звичайно, спілкування з колегами у колі національних клубів та об'єднань ілюзіоністів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Greg Willson. Mark Wilson's Cyclopedia of Magic. USA : Chancellor Press, 1998. 638 с.
2. Жаворонков М. М. Конфігурація фестивального процесу мистецтв ілюзіонізму в діалогах міжкультурної взаємодії. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія філософія, культурологія, соціологія*. 2022. Вип. 23. С. 45–57.

3. Пономарьов В. Т. Таємниці відомих фокусників. Донецьк : ООО ПКФ «БАО», 2006. 94 с.

4. John Fisher. Tommy Cooper's Mirth, Magic & Mischief. London : Preface Publishing, 2010. 164 p.

5. Психологія глядача : веб-сайт. URL: <http://psih.pp.ua/psihologiya-glyadacha-rozvitok-tvorchih-zdibnostey.html> (дата звернення 25.08. 2022).

6. FISM. Federation International of Magic Societies : веб-сайт. URL: <https://fism.org> (дата звернення 19.06.2022).

7. World's Famous Magicians : веб-сайт. URL: <https://zakarybelamy.com/collection/world-famous-magicians/> (дата звернення 25.08. 2022).

УДК 378.016:793.3

Н. І. ДЕМЧЕНКО, старша викладачка ПЦК хореографічних дисциплін
Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури

ФОРМУВАННЯ НАОЧНОГО КОНЦЕПТУ ПРЕЗЕНТАЦІЇ МЕТОДИЧНИХ РЕКОМЕНДАЦІЙ ЩОДО ПОБУДОВИ НАВЧАЛЬНОЇ КОМБІНАЦІЇ У КЛАСИЧНОМУ ТАНЦІ

У тезах подаються основні принципи та складові формування наочного концепту методичних рекомендацій, щодо побудови навчальної комбінації у класичному танці для викладачів та студентів навчальних закладів хореографічного спрямування.

Ключові слова: *концепт, методичні рекомендації, класичний танець, діяльність викладача, інформаційно-комунікаційні технології, карантин, війна.*

У сьогоденнішніх реаліях гібридного формування навчального процесу, професійний розвиток педагогів здійснюється через відкриті технології освіти. Використання ідей відкритої освіти не тільки забезпечує педагога можливістю застосування сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, а й є основою гнучких високотехнологічних освітніх систем.

«Поява, накопичення та збільшення обсягу нової інформації викликає потребу у винайденні нових форм її

збереження, обробки, пошуку та використання» [5]. «Завдання викладача – не тільки використовувати наявні знання, а й брати участь у виробництві нових знань на робочому місці, сприяючи зростанню ефективності своєї діяльності. Відповідно, змінюється і зміст освітнього процесу. Замість того щоб бути джерелом знань, викладач тепер повинен виступати в ролі керівника та організатора процесу навчання» [2, с. 36].

Пандемія коронавірусної хвороби (COVID-19) у 2020 році та повномасштабна російська військова агресія на початку 2022-го стали справжніми викликами для викладачів. Ці виклики не тільки змусили перелаштувати освітній процес та перейти на дистанційну форму навчання, а й зрозуміти, що освіта більше ніколи не буде такою, як була раніше.

Сьогодні, у процесі формування інформаційно-цифрової компетентності важливо звертати увагу не лише на вміння сприймати та обробляти інформацію, а й на вміння її подавати, на способи креативної презентації, яка матиме успіх в аудиторії.

Створення різнорівневих концептів подання наочного матеріалу, методичних рекомендацій, побудови навчального заняття тощо – є одним із дієвих інструментів процесу формування інформаційно-цифрової компетентності викладача.

«Концепт, утворюється у процесі уявного конструювання об'єктів і явищ, відображає як результати діяльності людини» [1].

Існують «концепти-уявлення картинки», «концепти-схеми», «концепти-поняття», «концепти-сценарії».

«Концепти-уявлення (розумові картинки) – узагальнені чуттєво-наочні образи предметів чи явищ. Ці концепти об'єднуються в мові лексичними одиницями конкретної семантики» [1].

«Концепти-розумові картинки представляють когнітивні структури, що репрезентують зовнішні характеристики предметів навколишньої дійсності» [1].

«Під рубрику концепти-схеми підводяться просторово-графічні параметри з реалій у відверненні від їх видових

характеристик» [1]. «Ці концепти представлені узагальненою просторово-графічною або контурною схемою» [1].

Поєднуючи поняття уявлення, почуття, емоції, художній концепт дає значно більше інформації, ніж пізнавальний [1].

Виділимо основні концепти, що стосуються визначення науково-методичної діяльності у навчальному процесі:

1. Цілісна, багаторівнева, багатofункціональна система взаємопов'язаних дій, що сприяють підвищенню професійного рівня педагогів, заснована на конкретному аналізі навчально-виховного процесу, а також науково-обґрунтованому передовому педагогічному досвіді і досягненнях науки.

2. Забезпечення розвитку змісту освіти та створення нових зразків педагогічної діяльності.

3. Включення викладача в інноваційну діяльність, науково-дослідну і дослідно-експериментальну діяльність, результатом якої є розробка методичних рекомендацій, матеріалів, авторських програм, навчальних посібників.

4. Діяльність викладача, здійснювана в процесі навчальної та дослідницької роботи, форми якої можуть бути найрізноманітнішими, забезпечують розвиток і професійну підготовку навчаються в даному навчальному закладі.

5. Комплекс практичних заходів, заснований на досягненнях науки та передового педагогічного досвіду, спрямований на всебічне підвищення компетенції та професійної майстерності викладача.

6. Розвиток творчого потенціалу та професіоналізму керівників і педагогів, що забезпечують досягнення оптимальної якості освіти.

Дотримуючись методичного принципу та методичного підходу, що увійшли до створення «власного методу» організації та ведення навчального процесу, була підготовлена методична розробка: «Побудова навчальної комбінації у класичному танці». В ній було виокремлено основні критерії подання знань, розглянута структура побудови навчальної комбінації, конкретизована та систематизована методика побудови уроку «від простого до складного».

Подальше формування наочного концепту зазначеного матеріалу дозволяє узагальнити усі методичні напрацювання у

викладанні заданої теми та візуалізувати її основні складові елементи. А саме:

- презентувати методичну розробку;
- викласти основні засади методики побудови комбінації;
- викласти методику розвитку комбінації (від простого до складного);
- надати візуалізацію комбінацій у відео та графічному зображенні.

Таким чином, сформований наочний концепт стає ефективним інструментом при дистанційному навчанні та спілкуванні між викладачами. Це може бути допомога для студентів, як відео урок, так і для викладачів інших навчальних закладів при його використанні у формі вебінару, майстер-класу тощо.

Наочний концепт, що утворився у процесі об'єднання методичного матеріалу, не тільки відображає поліфункціональні результати діяльності викладача, а й дає можливість його багатоваріативного використання під різні цілі та завдання: демонструвати дистанційно в класі, надавати для індивідуальної обробки та засвоєння викладачам й студентам, транслювати під час проведення онлайн вебінарів, майстер-класів, різноманітних методичних заходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Концепт (філологія) : веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 14.11.2022).
2. Силадій І. Розвиток освіти в контексті основних викликів глобалізації. *Вища освіта України*. 2016. №4. С. 34–38.
3. Сорочан Т. М. Концепція науково-методичної роботи в добу освітніх змін: традиції, інновації, перспективи розвитку. *Методист*. 2013. № 2. (14). С. 7–12.
4. Островської К. М. Формування інформаційно-цифрової компетентності здобувачів освіти на уроках української мови та літератури в умовах компетентно зорієнтованої освіти : веб-сайт. URL: https://www.goipro.org.ua/upload/iblock/b77/sem_par-17.04.2019_r_vne.-pos_bnik.docx { (дата звернення: 9.11.2022).
5. Фасоля А. Азбука особистісно-зорієнтованого навчання : веб-сайт. URL: <http://shkola.ostriv.in.ua/publication/code-E0909166C35E> (дата звернення: 9.11.2022).

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

ІСТОРИЧНА СКЛАДОВА КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ЦИРКОВОЇ АКРОБАТИКИ

Систематизовано інформацію про представників акробатики та циркових артистів Київської школи, видатних майстрів спортивних змагань та манежу.

Ключові слова: циркова акробатика, Київська школа, циркові артисти.

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

Історія представників акробатики та циркових артистів Київської школи, видатних майстрів спортивних змагань та манежу.

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

Володимир Довейко – акробат, народний артист РРФСР, працював у цирку з 1930–1950-х років ХХ століття. Відзначився стрибками з піруетами, комбінаціями з трьох послідовних піруетів, останній з яких закінчувався переднім сальто мортале.

Також треба зазначити – два кола по манежу арабськими сальто без зупинки. Серед складних трюків відзначився «Потрійним сальто з піруетом з підкидної дошки», його партнер Саженов виконував «Сальто мортале на двохметрових ходулях». У 1946 році створив груповий цирковий номер «Акробати-стрибуни з підкидними дошками» [2, с. 94–96].

Василь Яловий та Олександр Яловий – акробатична силова пара, засновники та викладачі Київської республіканської студії естрадно-циркового мистецтва (КРСЕЦМ), заслужені артисти УРСР, викладачі з циркової акробатики у КРСЕЦМ. У 1950–1960 рр. працювали при Укрконцерті в Києві. Їх номер називався «Римські гладіатори». Серед складних трюків відзначався «Копштейн» (голова в голову без застосування бублика). З 1975–1980-ті рр. працювали у Київському державному училищі естрадно-циркового мистецтва (КДУЕЦМ) [4, с. 10].

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

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

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

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

Важливо звернути увагу на особливі відзнаки двох братів у галузі професійно-технічних якостей. Якісна побудова та

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

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

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

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

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

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

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

Володимир Кашеваров – акробат-стрибун, повітряний гімнаст 1960–1990-х років ХХ століття. Номер – акробати на верблюдах «Кадиргулям» під керівництвом Янушевського Владислава. Найяскравіші трюки – «Сальто вперед через п'ять верблюдів», «Рондад заднє сальто за бар'єр». Номер акробатів-стрибунів в акробатичному ансамбль «Черемош» під керівництвом заслуженого артиста УРСР Віктора Максимова.

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

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

Найяскравіші трюки – «Кидок перша з верхнім від одного нижнього до іншого», «Переліт верхнього з перша до середнього, який стоїть на перші», «Кидок перша з чотирьох рук партнеру, який стоїть на ходулях». У подальшому цей дивовижний номер був відновлений у 2014 році та продовжує репрезентуватись на

арені Національного цирку України під керівництвом Віктора Ярова за участі випускниці Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв – Тетяни Заремби.

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

Сергій Дідик – акробат, випускник Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва на гойдалках (КДУЕЦМ), працював у 1980–1990-х роках ХХ століття. Демонстрував цирковий номер, який був поставлений викладачем КДУЕЦМ Володимиром Боровіковим, ним також був придуманий специфічний реквізит – «Зустрічні гойдалки». Видатні трюки – «Арабське сальто» (з однієї гойдалки на другу гойдалку), «Подвійне арабське сальто», (оберт на гойдалці на 360° сонце) з переходом у потрійне сальто з півгвинтом», «Зустрічний переліт» з однієї гойдалки на другу гойдалку.

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

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

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка : учеб. пособ. для училищ. цирк. и эстрад. искусства и отдел. режиссуры цирка театр. ин-тов. Москва : Искусство, 1997. 280 с.
2. Игнашенко А. М. Акробатика. Москва : Физкультура и спорт, 1951. 159 с.
3. Освітньо-професійна програма (ОПП) «Циркові жанри». Київ : КМАЕЦМ, 2018. 15 с.
4. Орел Дмитро. Акробатика: теорія та методика викладання, програма, навчально-методичні рекомендації для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 153 с. : іл.

УДК 379.821:398(=161.2)(477.54-25)«364»

Н. М. МАЛАХОВА, асистентка кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ ГУРТ «ЗОРЯНОЧКА» м. ХАРКОВА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Йдеться про історію створення та творчі здобутки фольклористичного гурту «Зоряночка» ДМШ № 8 імені П. Д. Гайдамаки у м. Харкові.

Ключові слова: фольклористичний гурт, українські народні пісні, вокальний конкурс.

Фольклористичний гурт «Зоряночка» був заснований в вересні 2005-го року на базі ДМШ № 8 імені П. Д. Гайдамаки у м. Харкові. Його незмінним керівником с моменту створення і по теперішній час є Малахова Надія Миколаївна.

За час існування склад гурту часто змінювався, так як учні випускалися з музичної школи, і це потребувало щорічного оновлення складу. Учасники колективу знайомилися з традиційними пісенними зразками не тільки Харківщини, а з традиційними пісенними зразками різних регіонів України, таких як: Полтавщина, Сумщина, Київське полісся, Рівненщина тощо. В репертуарі гурту: пісенні зразки, календарно-обрядові

пісні зимового циклу – колядки, щедрівки, Меланки, Йорданські; весняного циклу – веснянки, веснянки-заклички; літнього циклу – Купальські, Петрівчані тощо.

Вже на другий рік існування фольклористичний гурт «Зоряночка» прийняв участь у щорічному Відкритому фестивалі традиційної народної культури «Крокове коло» для дітей та молоді у м. Харків у номінації «Автентичний гуртовий спів» і отримав Диплом II ступеня. Потім були перемоги на конкурсах: «Дніпровські хвилі» у м. Дніпрі (Диплом I ступеня); «Київський колорит» у м. Києві (Диплом II ступеня); «Зіркова Україна» у м. Києві (Диплом I ступеня); «Паляниця» у м. Харкові (Диплом II ступеня).

З часом до репертуару гурту почали входити українські народні пісні в обробці українських композиторів з супроводом. Це дало змогу колективу ширше застосовувати кращі зразки української традиційної культури.

Колектив постійно приймав участь в усіх творчих заходах музичної школи, і за її межами. Згодом фольклористичний гурт став постійним учасником мистецьких заходів Індустріального району м. Харкова. Саме в цьому районі міста розташована ДМШ № 8 імені П. Д. Гайдамаки. Адміністрація Індустріального району рекомендувала колектив на загальноміські творчі заходи до святкування Масляної та ін.

З початком військового стану в країні, колектив не перестав існувати, а перейшов на дистанційну форму навчання, це дає змогу учням які знаходяться за кордоном, продовжувати навчання. Але цей вид навчання не дає повноцінного відчуття гуртового співу. Тепер партії розучуються індивідуально з кожною учасницею гурту. А особливості Zoom конференцій в реальному часі не дають змоги співати гуртом, бо швидкість інтернету учасниць гурту різна. Головне, що фольклористичний гурт «Зоряночка» існує, і учасниці гурту знайомляться з новими традиційними пісенними зразками української народної культури.

Л. А. РОМАНОВА, викладачка кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

РЕЖИСУРА ПАНТОМІМИ ТА ПРИКЛАДНИЙ АСПЕКТ СЦЕНІЧНОГО НОМЕРУ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КМАЕЦМ

Розкрито особливості режисури у жанрі пантоміми, а саме, конкретизовано комплекс вправ, необхідних для побудови сценічного номеру; принципи побудови художньої структури номеру пантоміми, специфіку музичного оформлення.

Ключові слова: режисура, пантоміма, сценічний номер.

Робота режисера над створенням номеру чи вистави пантоміми відрізняється від роботи режисера над театральною виставою. Режисер номеру пантоміми повинен керуватися у своєму задумі особливостями та специфікою жанру та його професійної лексики (мови – технічних і виразних засобів).

Режисер в роботі з мімом повинен знати «стильові вправи», «стильові знаки», імпровізаційний та індивідуальний аспекти виконавця, а також комплекс вправ «потік свідомості», «лабіринт». Стильові вправи – рухи та жести, які створені за рахунок закону змістовної ритмічно-пластичної аналогії, класичні або оригінальні просторово-часові моделі, свідомо віддалені від форм реального життя, для найвиразнішої реалізації сценічної дії, при цьому стилізований жест у цих моделях є таким, що легко пізнається та не втрачає свого зв'язку з базовим життєвим жестом.

Потік свідомості – складна багатоступенева вправа – комплекс на асоціативну побудову імпровізаційного процесу, що відпрацьовується у визначній послідовності: «за видами руху», «за стильовими вправами», «за метаморфозами образу» та інше. Лабіринт – складна багатоступенева вправа – комплекс на логічну побудову імпровізаційного процесу, що відпрацьовується у визначній послідовності: «акторський», «у двох квадратних метрах», «за метаморфозами образу та дії», «із зміною середовища», «парні лабіринти» та інше [3, с. 124].

Пластика артиста пантоміми, також, може бути дуже різноманітною. Це залежить від індивідуальності виконавця, умовності в номері, трагедійності або комедійності. Але підкреслимо, що головне – це не побутова пластика. Тіло розмовляє, тіло співає. Виникає умовна мова жесту, яка докорінно відрізняє пантоміму як сценічний та цирковий жанр від пантоміми як першооснови драматичної гри.

У пантомімі за допомогою руху тіла створюються обставини, час і місце дії, що є методологічним принципом створення номеру пантоміми, в якому відсутні декорації, реквізит і все стає зрозумілим виключно з поведінки майстерності актора. З метою аналізу методології режисури номеру пантоміми, розглянемо декілька прикладів дії артиста-міма на сцені.

Музичне оформлення номеру пантоміми підкреслює як режисерський задум, так і, ідею виконавця, яка втілюється у його пластиці та рухах. Значення музичного оформлення номеру пантоміми має власну специфіку в роботі режисера з мімом: виконання номеру пантоміми, може відбуватись як за чітким слідуванням музичного матеріалу (виражальні та формально-технічні засоби), так і відбуватись опосередковано, роблячи акцент, саме на пластичній дії або ідеї. Музика може створювати лише атмосферу номеру пантоміми або часовий континуум. У практиці артиста пантоміми, доволі часто в репетиційному процесі виникає ситуація, коли музика «втручається» у первинний задум чи ідею, змінює їх, спрямовує на нові підходи до створення номеру. Режисер повинен мати це на увазі, бути, спроможним до такого диктату музики, котрий обов'язково перетвориться на співдружність, союз режисера, актора і музики.

Складна драматургія у жанрі пантоміми вимагає від артиста відмінної професійної підготовки та достатнього практичного досвіду (на сцені та в житті). Це додає осмислення у репрезентації та відображенні художнього образу композиції в жанрі пантоміми. Артист пантоміми використовуючи власні вміння та навички створює сценічний номер. Тобто, він є не лише виконавець, а також – є його творцем.

Важливо звернути увагу, що професійність артиста-міма складається не лише з професійного виконання та знань (зовнішні

та акторські дані, гнучкість, пластичність, темперамент, музичність), а також з всебічної гуманітарної освіти – історії літератури, театру, музики, мистецтва, а також знань філософії та точних наук. Тобто, він повинен бути всебічно розвиненим.

Одним з режисерських методологічних принципів побудови художньої структури пантомімічного номеру є гра з уявним партнером. Наприклад. Юнак їде в переповненому автобусі. Він бачить симпатичну дівчину. Він протискується крізь натовп, його штовхають, його намагаються обікрасти. Тут існує два основних прийоми «створення» уявного партнера. Перший – обігрування мімом дій партнерів через оцінювання: його відштовхнули, до нього залізли в кишеню. Другий – миттєве перевтілення у персонажа-партнера. Артист грає по черзі одну та іншу людину, до того ж певними умовними пластичними засобами: іноді це робиться через переворот навколо себе, – і перед глядачем виникає новий характер.

«Маска» в пантомімі дуже важлива, і коли її знайдено, це дозволяє артисту діяти від імені власного образу в різних запропонованих обставинах. Певна річ, перевтілення досягається не лише через знаходження зовнішнього вигляду персонажу або своєрідності пластичного малюнку. Необхідно, щоб виникло внутрішнє розуміння образу, яке одне може наповнити життям усі прояви зовнішньої характерності. Робота міма з «маскою» також становить один з важливих моментів методології режисури у підготовки номеру пантоміми. «Маска» певною мірою може зробити створюваний образ шаблонним, у той час як ми усі добре знаємо, що сценічний образ – живий і як усе живе, повинен змінюватися і мати власні характеристики. Саме такі зміни є цікавими для глядача. Режисер номеру пантоміми повинен у його створенні так вибудувати дію актора, щоб шаблонність маски не заважала живому сприйняттю пластичного образу.

Деякі артисти в своїх номерах використовують досить обмежене коло стильових рухів, що в свою чергу змушує нас говорити про своєрідні штампи в пантомімі. Важливо підкреслити, що існує не лише певний набір стильових рухів, а й загальний принцип їх побудови. Будь-який умовний рух артиста пантоміми, що створює ілюзію того чи іншого роду, є стильовим рухом.

Таким чином, у пантомімі відсутні перешкоди для створення ілюзії за допомогою пластики. Видатні майстри цього жанру завжди створювали нові стильові рухи, після них такі рухи входили в ужиток багатьох артистів. Різниця лише в тому, що одні артисти винаходять нові стильові рухи, виходячи з їх ідейних і художніх завдань, а інші – пристосовують вже відомі.

Однією з художньої структури пантоміми є виразна статика – поза. Тут присутні постійні чергування рухів і поз. В пантомімічному номері поза «переливається» в іншу позу за допомогою руху. Саме поза акцентує оціночні моменти, саме через неї вибудовується кульмінаційний пік дії і події. Нерідко поза сама по собі є наочним символом того, що відбувається. Постановка пози актора у номері пантоміми є важливим прийомом методології режисури.

Режисер-постановник у випадку вдалого вирішення образу актора, вибудовує такі пози актора, через котрі чітко виявляються композиційні вузли номеру: від експозиції до розв'язки. До методологічних режисерських прийомів у побудові номеру відноситься також пошук та винайдення наочних символів того, що відбувається на сценічному майданчику чи арені. «Подібно художнику, – описував свої уроки Етьєна Декру, – однією позою учень мав висловити цілу драму: передати не лише кульмінаційний момент будь-якого драматичного події, а й те, що передувало йому, а також – запропоновану розв'язку. Поза трактувалася в класі Декру як «динамічна бездіяльність».

Коли, не витримавши укладеної в ній напруги, поза ламалася, учень, що зображав статую, «оживав», – так народжувався рух. Здобуваючи спрямованість, рух перетворювався в жест, наприкінці якого, як логічне його завершення, виникала нова поза. Згодом схему Декру «поза – рух – жест – поза» було адаптовано багатьма європейськими школами і було узаконено в сучасній пантомімі як один з її класичних канонів. Насправді, запропонована Етьєна Декру схема, формулює одну з істотних методологічних основ створення пантомімічного номеру [2, с. 23–30].

Якщо тілом не управляють наші думки та почуття, будь-яке, навіть блискуче технологічно розроблене, тіло буде «мертвим».

Якщо рух не керується думкою та емоцією зсередини, він ніколи не стане дією. Якщо він не народжений творчим життям уяви, тоді він перетворюється в ряд безглузких переміщень.

Таким чином, проаналізувавши методологію режисури пантомімічного номеру, зазначимо наступне.

Образно-символічна мова пластики пантоміми є прикладом своєрідної трюкової складової жанру. У засобах створення художнього образу в пантомімічному номері істотне значення має система умовних рухів, які дозволяють створити різноманітні ілюзії – предмету, місця, часу, обставин, партнерів. Назва таких рухів стосовно мистецтва пантоміми – стильові. У художній структурі номеру стильові рухи являють собою свого роду пантомімічні трюки як пантомімічні прийоми створення ілюзії в сценічному номері [4, с. 86–98.].

Один зі специфічних методологічних принципів побудови художньої структури номеру пантоміми є використання уявного партнера. У зв'язку з тим, що в пантомімічному номері нерідко є відсутнім сюжет, перед режисером постає проблема вибудовування ланцюга пластичних асоціацій, які роблять номер свого роду віршем в пластиці. При цьому основними технологічними засобами та своєрідність мови рухів міма, що створює пластичні ілюзії і асоціації, є ідентифікаційний рух і хвиля від динамічної точки. У психотехніки актора пантоміми важливою є навичка миттєвого перевтілення, яка виражається через пластику, що в свою чергу пов'язане з необхідністю представити глядачеві декількох персонажів номеру. Практика сценічного мистецтва демонструє, що одні з вдалих номерів пантоміми в технології побудови руху конструюються на фундаментальному методологічному принципі, вперше сформульованому Етьеном Декру, – «поза – рух – жест – поза» [1, с. 16–18].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маркова Елена, Этьен Декру. Теория и школа «МІМЕ PUR». СПб. : Гос. акад. театр. ис-ва, 2008. 223 с.
2. Рутберг И. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра : учеб. пособие для режиссеров театра и ансамблей пантомимы. Москва : Искусство, 1989. 126 с.

3. Ужвенко Н. Я. Розвиток теоретичного обґрунтування мистецтва пантоміми. *Культура і сучасність*. 2009. № 2. С. 173–178.

4. Ужвенко Н., Скрябіна Н. Пантоміма у питаннях та відповідях : [довідник]. Київ : Золоті ворота, 2013. 159 с.

УДК 378.064.2

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

НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД СПІВПРАЦІ ВИКЛАДАЧА ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті розглянуто складову професійної підготовки здобувачів вищої освіти – науково-дослідну роботу. Розкрито особливості співпраці викладача зі студентами-хореографами в рамках діяльності наукового гуртка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін. Науково-практичний досвід такої роботи дає можливість здобувачам вищої освіти отримати стійкі навички самостійної дослідної діяльності, підвищити якість засвоєння теоретико-практичних умінь, розвинути творче й аналітичне мислення. Це допомагає студентам розширити світогляд, виробити вміння застосовувати теоретичні знання і сучасні методи в процесі створення колективних проєктів, що має велике значення для професійного становлення та подальшої практичної діяльності на ринку праці в галузі хореографічного мистецтва.

Ключові слова: науково-дослідна робота, фахівець хореографії, студентський науковий гурток, командна робота, проєктна діяльність.

Сучасні вимоги до фахівців будь-якої галузі передбачають високий рівень професіоналізму, що включає не тільки вміння якісно виконувати роботу, а й бажання й уміння вдосконалюватися самому і розвивати галузь. Отже, випускник закладу вищої освіти має бути конкурентоспроможним на ринку праці.

Сучасний висококваліфікований фахівець хореографії – це людина, яка володіє високим рівнем професійної компетентності, інтелектуальної і творчої активності, соціальної відповідальності, мотивована на якісне виконання професійних обов'язків і здатна здійснювати виконавську,

педагогічну, балетмейстерську, викладацьку та методичну діяльність відповідно до актуальних потреб праці.

Однією зі складових професійної підготовки здобувачів вищої освіти є науково-дослідна та науково-практична робота, що містить у собі освітню дослідну діяльність студентів, творчий підхід і певні технології в науковій та практичній діяльності, підвищення професійного рівня. В Україні проведення такої роботи студентів забезпечується нормативно-законодавчими документами, а саме Законом України «Про наукову і науково-технічну діяльність» (2014 р.) та Законом «Про вищу освіту» (2014 р.) та ін.

Питання значення студентських гуртків у системі забезпечення якості освіти, науково-дослідної роботи студентів, проблемних груп як шляху до вдосконалення розглядали Волошина Л., Денін Р., Жураківська О., Іванкова О., Кушнір Л., Месоєдова В., Олійник О., Трефаненко І., Хухліна О. та ін. Однак тема науково-дослідних гуртків і проблемних груп студентів-хореографів не достатньо розкривається в дослідженнях.

Мета статті – розкрити науково-практичний досвід співпраці викладача з майбутніми фахівцями хореографії в Бердянському державному педагогічному університеті.

Одним із головних напрямів формування якісного рівня вищої освіти є залучення студентів до науково-дослідної роботи. Науково-дослідна робота – це комплекс заходів наукового, методичного, організаційного характеру, що забезпечує навчання студентів навичок наукових досліджень відповідно до обраної спеціальності [1]. Першою і традиційною формою організації наукової студентської роботи є наукові гуртки та проблемні групи.

Науково-практична і дослідна співпраця зі студентами-хореографами Бердянського державного педагогічного університету здійснюється нами в команді наукового гуртка «Традиційні та інноваційні методи розвитку творчості в сучасному танці» на кафедрі теорії та методики навчання мистецьких дисциплін, який організовано вже більше трьох років тому. Основна мета гуртка – прищеплювати здобувачам вищої освіти інтерес до науково-дослідної роботи в процесі фахової підготовки, учити орієнтуватися в науковій і методичній літературі, аналізувати її, добирати методики дослідження, опановувати

традиційні й інноваційні методи навчання сучасного танцю, формувати вміння застосовувати цифрові інструменти, розробляти наочний матеріал для дітей із розвитку творчості засобами сучасного танцю; формувати вміння здійснювати проєктну діяльність, працювати в команді; розвивати ініціативу, здатність застосувати теоретичні знання у своїй практичній роботі.

Співпраця керівника гуртка з майбутніми фахівцями хореографії спрямовується в площину наукової, дослідної, творчої, методичної та практичної діяльності. Зустрічі гуртківців відбуваються упродовж останніх років тільки в форматі онлайн, але це не заважає взаємодіяти та злагоджено співпрацювати.

Підготовка для участі в науково-практичних конференціях, написання наукових тез і статей та інші види наукової діяльності відбувається під час індивідуальних консультацій у взаємодії «керівник-студент». Робота над проєктами проходить тільки за участі всієї команди студентів-гуртківців під керівництвом керівника-викладача.

Розкриємо процес науково-практичної співпраці викладача і здобувачів вищої освіти під час роботи над спільними проєктами нашого наукового гуртка.

Першим масштабним проєктом дистанційного формату став створений у 2020 році електронний журнал про танець «Berdyansk Dance Project University» [4]. Це потужна командна робота, де кожен гуртківець мав змогу побачити себе в ролі організатора, редактора, рекламодавця, літератора, мистецького критика, журналіста та ін. Журнал має вигляд електронного блогу зі сторінками, де кожен знайде щось цікаве для себе. Статті в журналі не є науковими, але щоб написати подібну статтю, треба опрацювати літературу, переглянути відеоматеріал, використати методи аналізу й синтезу, тобто дослідити певну тему. Цікавим процесом виявився початковий етап обговорення змісту сторінок журналу, головних аспектів, визначення актуальних тем, які було підбрано, виходячи з інтересів гуртківців. Обов'язковою умовою була співпраця з викладачами та студентами-філологами, які допомагали в редагуванні статей. Презентація електронного журналу відбулася в рамках Днів науки, які проходять у травні щороку в Бердянському державному педагогічному університеті. Здобувачі вищої освіти із задоволенням продовжують

розширювати новими сторінками журнал і зараз, залучаючи до спільної роботи студентів-хореографів інших наукових гуртків кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін.

Нещодавно нами завершено новий науково-творчий проєкт «Зошит із сучасного танцю» для дітей 8–11 років, авторкою якого є керівниця наукового гуртка Юлія Тараненко. Спочатку була запропонована ідея створення проєкту, яку підтримала більша частина студентів-хореографів. Даний проєкт спрямований на вивчення і закріплення теоретичних знань із сучасного танцю (джаз-модерн) і творчий розвиток кожної дитини в умовах дистанційної хореографічної освіти.

Робота над проєктом включала визначення концепції, змісту та розподілення обов'язків серед реалізаторів проєкту. Діяльність кожного охоплювала підбір, аналіз та адаптацію теоретичного матеріалу з сучасного танцю взагалі і джаз-модерн танцю, зокрема, розробку яскравого матеріалу для легкого візуального сприйняття, створення цікавих творчих завдань для дітей тощо.

Слід зазначити, що для створення сторінок зошиту необхідним стало вдосконалення вмінь роботи в програмі Microsoft Office, тому керівницею гуртка було проведено декілька тренінгів для майбутніх фахівців хореографії.

Науково-творчий проєкт «Зошит із сучасного танцю» для дітей 8-11 років із захопленням реалізовували всі гуртківці, тим самим підвищуючи свій науково-методичний професійний рівень. На часі зошит проходить всі рекомендації до друку і незабаром потрапить до рук українських дітей в будинках культури, позашкільних закладах освіти та шкіл мистецтв.

Отже, співпраця викладача зі здобувачами вищої освіти в науковому гуртку має важливе значення для поглиблення знань, умінь і навичок, формування необхідності втілення творчого потенціалу в життя в різному вигляді (доповіді на конференції, статті в журналі, винахід проєктів та ін.) та у самоствердженні студентів, що призводить до високого рівня фахової підготовки.

На наш погляд, виявлення і розвиток у студента наукового потенціалу та формування навичок науково-практичної діяльності дозволяє сформувати необхідні професійні компетентності випускників у сучасних умовах хореографічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волошина Л. О., Оліник О. Ю., Кушнір Л. Д. та ін. Студентський науковий гурток як допоміжна форма теоретичного та практичного навчання за кредитно-модульною системою освіти. *Актуальні питання вищої медичної та фармацевтичної освіти: досвід, проблеми, інновації та сучасні технології* : матеріали навч.-метод. конф., Чернівці, 18 квітня 2012 р. Чернівці, 2012. С. 24.
2. Деніна Р. В. Студентський науковий гурток: удосконалення професійних навиків. *Буковинський медичний вісник*. 2015. Т. 19, № 3 (75). С. 282–284.
3. Трефаненко І. В., Хухліна О. С. Студентський науковий гурток як вид науково-дослідної роботи студентів. *Актуальні проблеми сучасної медицини*. Том 17. Випуск 1 (57) С. 279.
4. Berdyansk Dance Project University : веб-сайт. URL: <https://berdyanskdance.blogspot.com/> (дата звернення 01.11.2022 р.)

УДК 378.016:791.83.071.2

Л. О. ШЕВЧЕНКО, народна артистка СРСР, народна артистка України, професорка кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

СУЧАСНИЙ СТАН ЦИРКОВОЇ РЕЖИСУРИ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ЗВО

Конкретизовано проблеми розвитку українського циркового мистецтва сьогодення. Запропоновані шляхи розв'язання цих проблем.

Ключові слова: українське циркове мистецтво, циркова режисура, проблеми розвитку.

Історія циркового мистецтва, як самостійного мистецтва, нараховує майже двісті років. Зараз ніхто не заперечує, що це – велике мистецтво. Його ціль – вирішувати ті ж творчі задачі, на тому ж високому рівні, що і інші види видовищних мистецтв.

Але цирк, який має багатожанрову структуру, творчу непередбаченість, маючи в своїй основі свою мову-трюк, неприродний для людини, довгий час не вимагав пошуків художніх форм втілення. Все зводилось к показу трюків, самодіяльності циркового артиста, який сам втілював в своїй творчості можливості цілої постановочної групи. Про циркову

науку, на відміну від спорту, не було і розмови, не дивлячись на спроби «театралізації» цирку.

Довгі часи режисерами цирку були власники та директори цирків, які називались «аранжувальниками». Режисерів цирку просто не існувало. Циркове мистецтво дуже відстало від спорту та від сценічно-видовищних дисциплін, де давно існують теоретичні та практичні програми.

Сьогодні мистецтво цирку вийшло на інший рівень творчого розвитку. Використання драматургії, музики, хореографії, фольклору, нових візуальних технік нарівні з традиційними жанрами, які назавжди залишаються основою циркового мистецтва, потребує нових творчих сил, обізнаності в багатьох суміжних видах мистецтва.

Без наукових програм, без фахівців-викладачів, які б були обізнані в педагогіці, психології, без тренерів-трюкографів, які володіють знанням в області анатомії, теоретичної механіки (теорії руху) процес розвитку циркового мистецтва не може відбуватись. Можна сказати, що сьогодні вже з'явилися режисери та спеціалісти по підготовці підростаючого покоління будучих майстрів цирку. Але циркова теоретична та практична наука ще тільки народжується.

Тому велика увага в навчанні режисерів цирку, магістрів віддається створенню власних теорій розвитку циркового мистецтва, методики професійної «школи» артистів цирку, створенню системи навчання без яких прогрес розвитку циркового мистецтва та теоретичного підґрунтя неможливий.

Ще одна проблема розвитку циркового мистецтва – це відсутність бази, де молоді режисери та фахові спеціалісти могли б практично застосовувати свої вміння та знання. Не має державної концепції розвитку та збереження Українського циркового мистецтва, відсутня законодавча база циркового мистецтва. Державні цирку стали прокатними площадками, не випускають свій цирковий продукт. Не спілкуються та не запрошують молодих випускників – режисерів циркової академії. Державна циркова компанія не спроможна виконувати свою функцію в 7 державних цирках України, бо власні інтереси та власні програми з наповненням «штатної» дешевої акторської молоді гальмують розвиток циркової, особливо режисерської творчості.

Зовсім забулась практика держзамовлення на цирковий продукт. Не бажання бачити потреби сьогодення та вчитися на прикладах європейської циркової діяльності, відмова працювати та допомагати академії циркового та естрадного мистецтва, пріоритет власних інтересів зробили фактом непрофесійність керівництва державних цирків, та як наслідок – втрачання цирковим мистецтвом жанрової багатогранності. Особливо це стосується зникненню групових та апаратурних номерів.

Молоді талановиті випускники – режисери нашої академії самостійно, знаходять шляхи та можливості демонструвати свої творчі здобутки. Але змінюється форми сучасного авторського цирку. Вистави, які називають «сучасним» цирком частіше можемо бачити на сценах, з невеликою кількістю глядача.

Молоді режисери, як правило, з сучасним мисленням, втілюють свої ідеї на дуже високому професійному рівні. Це дійсно «новий цирк», де дуже складні, карколомні трюки перестають бути самоціллю, а стають засобом філософських понять та театральними метафорами. Для прикладу можна назвати виставу «Інші». Але знову виникає проблема. Всі молоді режисери самотужки знаходять кошти на оренду залів, на постановочні засоби. Ніякої спонсорської допомоги, ніякої зацікавленості міністерством культури в розвитку талановитої молоді циркове мистецтво не відчуває. Прикро, але факт, коли Міністерство культури відмовило в допомозі надати приміщення для вистави «Моя земля», де майже всі артисти випускники КМАЦЕМ, які згодні були безкоштовно виступити в Україні. А ця вистава названа кращою театральньо-цирковою виставою у Європі у 2020 році. Створена в Будапешті та вважається новим жанром – «хореографічний цирк».

Потрібно визнати ще одну проблему сучасності. Сьогодні у цирках зникають циркові династії. Але популярність цирку дуже розвинута в аматорських студіях. Самодіяльні студії – основні постачальники циркової молоді. Це ще одна проблема сьогоденного педагогічного виховання циркової молоді. У багатьох керівників студій не вистачає художньо педагогічної освіти, а це не дає можливості використовувати сучасні високотехнологічні методики освіти.

Багато педагогів-студійців виконують роль наставників, які «натягують» своїх учнів для «показу», «конкурсу», «огляду», «фестивалю». Так з'являються погані копії професійних номерів, та «зірочок» аматорських студій. Своєрідна мода на жанри в аматорських студіях також вплинула на скорочення жанрового репертуару професійного цирку.

Тому так важливо, щоб процес виховання циркової аматорської молоді був під контролем фахівців циркового мистецтва. В Україні існує вже декілька циркових студій, які належать міністерству освіти, які мають свої навчальні програми, та кваліфікованих педагогів – тренерів. Тільки професійний підхід до виховання та поповнення циркових кадрів дасть змогу підняти на належний рівень репертуару та відновлення жанрової палітри циркового мистецтва.

На власну думку, для розвитку та можливості реалізувати творчі задатки молодих режисерів треба створити творчу незалежну майстерню, можливо, як структурний підрозділ Національного цирку України, який дасть можливість долучити до творчої роботи випускників вищих закладів культури. Дасть змогу творчо працювати та забезпечити «дах над головою» багатьом артистам, які не працюють в державних установах, або випускників академії, виконавцями в окремих жанрах. У артистів з'явиться унікальна можливість удосконалювати свої номери, працюючи з молодими режисерами.

Тим самим ми будемо залишати наших артистів на теренах нашої держави, надавати роботу в цирках України. Також зможемо задовольняти прохання закордонних артистів в режисерсько-постановочній допомозі створенню циркових номерів. Даний центр дав би змогу об'єднати професійні циркові сили і підняти на новий рівень якість номерів та програм Українського цирку.

У подальшому, на базі центру чи творчої майстерні створити продюсерський центр, який буде координувати гастрольну діяльність, виконувати замовлення (можливо) циркових підприємств на нові види циркових жанрів. Цей центр дав би можливість забезпечити роботою молодих випускників циркової Академії, аматорських студій а також змогу молодим режисерам проявити себе постановниками нових циркових творів.

Центр може стати експериментальною міжнародною базою, якщо до його творчого процесу можна буде долучити деякі цирки України, які мають практику постановочної роботи. (Львівський, Дніпровський, Харківський, Харківську дирекцію). Цей проєкт дав би можливість реалізувати великий творчий потенціал сучасного українського цирку і показати задовільний комерційний результат. Саме головне, що при відсутності деяких законодавчих норм для циркових підприємств (неможливість створювати номери з позаштатними одиницями), цей проєкт не потребує бюджетних витрат. Треба розробити кошторис послуг та правила діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пожарська О.Ю. Циркове мистецтво як чинник культурних змін. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. № VI (31). Issue 185, Dec. P. 7–12.
2. Поспелов О.О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.). *Вісник КНУКіМ*. Вип. 40. 2019. С. 57–65.
3. Романенкова Ю.В. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. 2020. № 3 (79), березень. С. 69–73.
4. Рыбаков М. А. Київський цирк. Київ : Атика, 2006. С. 300.
5. Шевченко Л.О. Київський цирк у контексті сучасних мистецьких проблем. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри, науково-методичний аспект* : матеріали XI наук.-практ. конф., 15–16 квітня 2021 р. Київ : КМАЕЦМ. С. 123–129.

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ВИМІРАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

УДК 378.016:78.01]:37.091.39

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

Ольга МАСЛЯНКА, здобувачка II рівня вищої освіти факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету

УПРОВАДЖЕННЯ КВЕСТ-ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ЗВО

У ході дослідження визначено роль квест-технологій в освітньому процесі; досліджено фундаментальні методи, що використовуються для викладання музично-теоретичних дисциплін; надано структурний аналіз квест-технологій.

Ключові слова: квест-технології, методи, музично-теоретичні дисципліни, інтернет-ресурси.

Погляд сучасного вчителя повинен охоплювати здатність постійно навчатися та розвиватися, готовність до практичного застосування новітніх освітянських ідей, творчого пошуку. Сучасні методи [1] та методики навчання дають можливість всебічно розкрити потенціал як учнів, так і здобувачів вищої освіти, покращити рівень знань. Квест-технології на сьогодні є актуальною ланкою, що може забезпечити якісний і сучасний підхід до опановування освітніх програм з музично-теоретичних дисциплін.

У другій половині ХХ століття набув активного застосування термін «квест», який має декілька перекладів – пошук, пригода, пригодницька гра – один із видів ігор, що вимагає від гравців активної розумової діяльності, швидкого пошуку вирішення поставлених задач. Освітній квест – інтелектуально-динамічна гра,

в основі якої лежить головна мета – навчальна. Сьогоднішня проблематика освітнього процесу крізь призму створення оновлення та застосування квестів активно вивчається зарубіжними та вітчизняними науковцями (Л. Гапєв, М. С. Гриневич [3], Н. В. Кононець [5], Г. Л. Шаматонова, М. В. Андреева, Я. С. Биховський, Л. А. Іванов, Б. Додж, Т. Марч, П. В. Сіоєва та ін.).

Розкрити значимість квест-технологій в освітньому процесі і дослідити їх особливості, що передбачає вирішення наступних задач:

- визначити роль квест-технологій в освітньому процесі;
- дослідити методи, що використовується для викладання музично-теоретичних дисциплін;
- надати структурний аналіз квест-технологіям.

Найбільш популярними методами, що використовуються вчителями музично-теоретичних дисциплін по всьому світу, є методи Орфа, Кодайі, Сузукі та Далькроза [2].

Метод Орфа – спосіб навчання музиці, що захоплює розум і тіло через поєднання співу та ударних інструментів, таких як ксилофон, металофон тощо. Заняття представлені з елементами гри, що навчають музиці в чотири етапи: імітація, дослідження, імпровізація та композиція.

Філософія *методу Кодайі* полягає в тому, що музична освіта є найефективнішою, якщо її розпочати рано, і що кожен здатний набути музичної грамотності. Спів проголошується як основа музичної майстерності. Кодайі також відомий системою ритмічних складів для навчання рівним ритму, темпу і метра. Завдяки таким комбінованим заняттям студент природним чином прогресує в оволодінні читанням із зображення і тренуванням на слух.

Метод Сузукі – метод на основі вродженої здатності людини вивчати рідну мову. Через слухання, повторення, запам'ятовування, нарощування словникового запасу, як і мова, музика стає частиною людини. Хоча цей метод спочатку був розроблений для скрипки, тепер він застосовується до інших інструментів, включаючи фортепіано, флейту та гітару.

Метод Далькроза, також відомий як *евритміка Далькроза* – це метод навчання ритму, структурі і музичній експресії за допомогою музики і рухів. Евритміка починається з тренування слуху або сольфеджіо для розвитку внутрішнього музичного слуху. Іншим компонентом методу є імпровізація, яка допомагає загострити спонтанні та фізичні реакції на музику. В основі філософії Далькроза лежить те, що люди навчаються найкраще, коли навчаються за допомогою кількох органів чуття. Він вважав, що музиці слід навчати за допомогою тактильних, кінестетичних, слухових і зорових почуттів.

Час не стоїть на місці, розвиток спонукає до впровадження більш нових технологій в освіті. Однією з них є квест-технології, що передбачають застосування музичних інструментів, комп'ютерної техніки, письмових і творчих форм робіт у якості гри. Проте вище перераховані методи (Орфа, Кодайі, Сузукі, Далькроза) все одно залишаються своєрідним фундаментом у впровадженні квест-технологій.

Квест-технології умовно можна поділити за [2]:

- *формою проведення* (комп'ютерні ігри; медіа, веб та QR-квести; квести на природі; комбіновані);
- *режимом проведення* (у реальному, віртуальному режимах);
- *терміном виконання* (короткострокові, довгострокові);
- *формою роботи* (індивідуальні, парні, групові, колективні);
- *діяльністю* (дослідницькі, інформаційні, творчі, рольові);
- *структурою* (лінійні, не лінійні);
- *типом завдань* (переказ, планування, компіляція, творче завдання, аналітична задача, головоломка, тести, переконання, досягнення консенсусу, наукові дослідження тощо).

Сьогодні існує безліч інтернет-платформ, наприклад LearningApps.org, де цікаво можна представити творчі тематичні завдання, виконуючи які, ти дійсно навчаєшся.

Застосування квест-технологій дозволяє:

- активізувати розумову діяльність шляхом створення спеціальних умов для виконання завдань;
- формувати стійкий інтерес до предмета;
- активізувати сприйняття матеріалу засобами наочності (реальних предметів, макетів, моделей, кінофрагментів, фотографій, символіки);

– поєднати новітні та традиційні дидактичні засоби навчання;

– розвинути універсальні форми розумової діяльності в контексті навчання інформатики (аналіз, синтез, індукція, порівняння тощо).

– пізнати один одного в умовах прийняття швидких рішень;

– виявляти приховані якості особистості, потенційних лідерів, інтелектуалів, логістів, що можуть мислити на крок вперед;

– розвинути логічне мислення, інтуїцію, швидко знаходити вихід зі складної ситуації, знаходити спільну мову з іншими;

– краще опанувати тему та швидко аналізувати отриману інформацію.

Підготовка нового покоління вчителів музичного мистецтва передбачає не лише майстерне володіння музичним інструментом чи голосом, але й високий рівень освіченості в аспекті теоретичних засад музичного мистецтва, розуміння його правил і законів. Завдання сучасного вчителя – розкрити інтерес до пізнання матеріалу, що пов'язаний з музикою, мотивувати, якісно надавати знання, з високим рівнем сприймання. Упровадження квест-технологій є актуальним помічником для всебічного розвитку здобувачів вищої освіти сьогодення, а також якісним методом для професійного опанування музично-теоретичних дисциплін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. В. Інноваційні методи формування професійних компетентностей майбутнього учителя музичного мистецтва в процесі музично-теоретичної підготовки. *Найновітє научни постижения – 2015. Педагогічні науки. Фізична культура і спорт* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 2015 р. Софія : Бял ГРАД-БГ ООД. Том 10. С. 25–29. URL: http://www.rusnauka.com/11_NND_2015/Pedagogica/5_190995.doc.htm (дата звернення: 12.11.2022).

2. Використання квест-технологій в освітньому процесі ДНЗ : веб-сайт. URL: <https://vseosvita.ua/library/vikoristanna-kvest-tehnologii-v-osvitnomu-procesi-sucasnogo-zakladu-doskilnoi-osviti-164710.html>

3. Гриневич М. С. Медіаосвітні квести. *Вища освіта України. Педагогіка вищої школи: методологія, теорія, технології*. 2009. №3. Дод. 1. С. 153–155.

4. Застосування технології «Веб-квест» у навчальному процесі : веб-сайт. URL: <https://urok.osvita.ua/materials/education/60971/> (дата звернення: 10.10.2022).

5. Кононець Н. Технологія веб-квест у контексті ресурсно-орієнтованого навчання особистості. *Витоки педагогічної майстерності*. 2012. Вип. 10. С. 138.

УДК 378.016:793.3]:37.018.43:004

Т. Г. ЛУГОВЕНКО, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ДО ПРОБЛЕМ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

В останні роки ситуація, що склалася в світі поставила систему освіти в такі умови при яких необхідно було шукати нові форми та методи навчання. Дане питання викликає багато дискусій і потребує подальшого обговорення серед академічної спільноти. В тезах акцентується увага на проблемах надання освітніх послуг закладами вищої освіти у форматі онлайн з урахуванням наявності в ОПП практичних освітніх компонентів.

Ключові слова: дистанційне навчання, хореографія, вищий навчальний заклад, практичні освітні компоненти.

Локдаун, пов'язаний з COVID 19, зорієнтував науково-педагогічних працівників на пошук нових форм та методів надання освітніх послуг здобувачам освіти. Всі розпочали шукати альтернативні способи донесення інформації до здобувачів і в деяких випадках не зовсім, навіть, погані. В даних умовах, для педагогічного складу будь-якого освітнього закладу, гостро постало питання про навички володіння комп'ютером, вміння використовувати всілякі допоміжні програми, знаходити нові форми проведення занять у дистанційному форматі для якісного забезпечення освітнього процесу. Для XXI століття це логічно та зручно, якщо враховувати опанування освітніх компонентів з теоретичною основою. Наприклад, Микола Мазур, доктор технічних наук, перелічуючи основні принципи дистанційного навчання стверджує: «...джерелом інформації і методичного

забезпечення при дистанційній освіті є не викладачі, а навчальні і навчально-методичні матеріали, що одержують студенти і слухачі упродовж навчання, і які включають практично все, що необхідно для успішного завершення навчання з даної дисципліни»[2]. Можна, звичайно, погодитися з фахівцем, коли мова йде про можливість просто знайти теоретичну інформацію від «найбільш кваліфікованих в своїй галузі викладачів» для «успішного завершення навчання з даної дисципліни»[2]. Проте існує і протилежна думка, наприклад, доктора педагогічних наук Зварич І. М. зазначає «Проте комп'ютер не може замінити постать педагога, який перебуває у постійному пошуку своєї досконалості, його вміння викладати навчальну дисципліну та етику спілкування зі студентами, тому комп'ютер, це машина, яка доповнює викладача і є унікальним засобом, що надає можливість працювати в режимі електронної пошти чи в режимі реального часу» [1, с. 38].

Логічним є висловлювання Зварич І. М. про те, що жодні платформи дистанційного навчання не замінять присутності викладача тут і зараз та стосується теоретичних дисциплін, але разом з тим, існують не просто практичні, а й ще творчі професії, завдання яких не тільки знайти потрібну інформацію, а й оволодіти практичними навичками для яких необхідні специфічні умови. Підхід до надання освітніх послуг з цих дисциплін мають кардинальні відмінності від теоретичних курсів.

Хореографія завжди відносилася до найскладніших видів мистецтв. Завдання, які вирішуються завдяки опануванню хореографічним мистецтвом, всебічно розвивають особистість в будь-якому віці. Думка обивателя стосовно легковажності хореографічної освіти вже стала архаїчною. Сьогодні кожна освічена людина має уявлення про те, скільки розумових та фізичних сил необхідно щоб опанувати професію хореографа. Логічність мислення, розвиток уявлення, формування послідовності дій, осмислення та аналіз того, що виконуєш на фізичному рівні, розвиток та виховання опорно-м'язового апарату – це практична взаємопов'язана робота мозку та тіла.

Виходячи з карантинних обмежень педагоги хореографічних дисциплін теж були орієнтовані на пошук

зручних, а саме головне – дієвих методів та форм роботи. Активно почали використовуватись різні платформи дистанційного навчання, такі як Google Classroom, ZOOM та інші.

Дехто намагається проводити заняття онлайн через додатки, інші, записують завдання завантажуючи відео та перевіряючи його з коментарями до його виконання. Креативний підхід деяких педагогів сформував низку творчих завдань, які у даних обставинах, дозволили здійснювати освітній процес навіть з такої дисципліни, як «Мистецтво балетмейстера». Так, наприклад, заслужений діяч мистецтв України Грек В. А. для виконання програмних результатів цієї освітньої компоненти винайшов такі форми творчих завдань, як «Танець на відстані», «Танець руками» та ін., де до опанування хореографічних знань додаються навички застосовувати традиційні й альтернативні інноваційні технології (відео-, TV-, цифрове, медіамистецтва і т. ін.) в процесі створення мистецького проєкту, його реалізації та презентації.

І якщо для дисципліни, яка передбачає постановчий процес рішення було знайдено, то ні перший ні другий варіанти для інших освітніх компонентів практичного значення в системі підготовки хореографа не є дієвими.

Перший варіант вимагає ідеальних умов для провадження освітнього процесу та наявності: якісного інтернет зв'язку та необхідних технічних інструментів, якими можуть похизуватися одиниці навчальних закладів (мається на увазі танцювальна зала з великим екраном) для викладача; однакових просторових умов з урахуванням показників техніки безпеки для здобувача освіти. В ноутбучі або телефоні дуже важко розгледіти не тільки помилки виконання, а навіть самих здобувачів.

Другий варіант, теж не вихід з ситуації. Відтворити з відео та повноцінно виконати хореографію з урахуванням вимог методично вірного виконання, навіть в хореографічному залі не кожному вдається. А в домашніх умовах з різними просторовими можливостями дуже складно вимагати якості виконання. І як показує практика, що в першому, що в другому випадку після повернення в хореографічні аудиторії необхідно починати все з початку.

Також треба враховувати всі нюанси перебування виконавця в класі. Переодягання в репетиційну форму та захід в клас – вже організовує та налаштовує здобувача освіти на результативну роботу. Колективне спілкування, робоча атмосфера, тактильний зв'язок та тісна співпраця викладача та здобувача, здорова конкуренція, присутність тут і зараз робить процес навчання живим, творчим та продуктивним. Також не треба забувати, що професія хореографа потребує творчого підходу до виконання будь-якого роду діяльності – вивчення, засвоєння, відпрацювання, програмного матеріалу та постановчих завдань. Творчий, розумний, естетично вихований фахівець – майбутнє нашої культури. Від його вмінь та професійних якостей залежать культурні та естетичні смаки нашого суспільства. Все це можна напрацювати тільки в офлайн навчанні.

З подібними проблемами зіткнулися і аматорські хореографічні колективи, що відображається на рівні підготовки танцівників. За останні два роки рівень підготовки вступників до ЗВО мистецького спрямування в цілому значно знизився. Дуже прикро, що маємо такі невтішні результати не тому, що кудись поділися фахівці, а тому, що умови онлайн навчання не дозволяють отримати якісні результати в повному обсязі.

Отже, наявність новітніх технологій та можливостей для провадження освітнього процесу має велике значення для теоретичних освітніх компонентів, але ж ні яким чином не сприяє розвитку та вихованню фізичних навичок та професійних хореографічних вмінь. І це необхідно враховувати на всіх рівнях міністерських відомств: Державної служби якості освіти, Національного агентства із забезпечення якості освіти, або інших організацій підпорядкованих Міністерству освіти і науки України. Кожного разу, коли постає загальне питання оптимізації, удосконалення, реорганізації та інновації, необхідно пам'ятати, що існують не менш важливі практичні професії, які теж потребують якісної підготовки у мистецькій сфері і не всі нововведення є доречними, враховуючи особливості та специфіку підготовки фахівців даної галузі.

Вчити можна, а ось навчити...

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зварич І. М. Недоліки дистанційного навчання у вищих закладах освіти України. *Дистанційне навчання в глобалізованому світі* : матеріали міжвуз. наук.-метод. семінару, 17 лютого 2021 р. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2021. С. 37–41.
2. Мазур М. П. Розвиток дистанційного навчання в Україні як складової інформатизації сучасного суспільства : веб-сайт. URL: <http://cde.kpi.kharkov.ua/cdes/ISR/mazur.pdf> (дата звернення 11.10.2022р)

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ В УМОВАХ ЗМІНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

УДК 378.016:7]: 37.018.43:004

В. В. БУРНАЗОВА, кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувач кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

Олександра ШОСТАК, здобувачка першого рівня вищої освіти спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВИКЛАДАННІ ІНТЕРГОВАННОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО» ПІД ЧАС ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

У ході дослідження визначено інструменти підвищення ефективності навчання здобувачів освіти у цифровому середовищі освітнього процесу закладу загальної середньої освіти. Проаналізовано та систематизовано онлайн-інструменти та електронні ресурси щодо їх використання у процесі дистанційної форми навчання, охарактеризовано їх можливості.

Ключові слова: онлайн-інструменти, електронні ресурси, інтеграція, дистанційне навчання.

В Україні помітно збільшилась увага дослідників до використання можливостей цифрових технологій в освіті. Науковці Н. В. Морзе, В. П. Вембер, М. А. Гладун представили результати 3D картування, які відображають тенденції розуміння викладачами, студентами закладів вищої освіти, вчителями закладів середньої освіти сучасних освітніх трендів, використання ними інноваційних педагогічних технологій та цифрових інструментів в освітньому процесі [2].

Відповідно до Закону України «Про освіту» ст. 9 п. 4 «Дистанційна форма здобуття освіти – це індивідуалізований

процес здобуття освіти, який відбувається в основному за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників освітнього процесу у спеціалізованому середовищі, що функціонує на базі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій» [3].

У Концепції «Нова українська школа» акцентується увага, що «наскрізне застосування інформаційно-комунікаційних технологій в освітньому процесі та управлінні закладами освіти і системою освіти має стати інструментом забезпечення успіху нової української школи» [5].

Застосування цифрових технологій – одна з найбільш важливих тенденцій розвитку дистанційної освіти. Вони впливають на якість сприйняття та засвоєння знань, допомагають зробити процес навчання мобільним, а також пробуджують цікавість до навчання учнів. Здобувачам освіти не цікаво просто спілкуватися, ставити питання та отримувати на них відповіді, хоча б тому, що вони звикли до сучасного пошуку інформацій та є активними користувачами гаджетів.

Під час проведення онлайн уроків, перед учителем мистецтва постає ряд проблем:

- неможливість синхронного співу, ритмічного виконання вправ;

- нестача україномовного контенту;

- опановування нових платформ, ресурсів, сайтів.

Ми живемо в час, коли технології розвиваються дуже швидко. Саме використання онлайн-інструментів, ресурсів, сервісів допоможуть зробити урок більш динамічним, ефективним та насиченим. Використання онлайн інструментів та ресурсів ефективно впливають і на впровадження арт-терапевтичних методів в освітньому процесі [1].

Сьогодні найбільш популярними є сервіси Microsoft та Google. Особливу увагу варто приділити Google додаткам.

Додатки Google у своєму первісному вигляді - це якийсь аналог стартового меню «Пуск» в Windows, елемент Chrome OS, що перекочував з неї і в інші операційні системи.

Використання даних сервісів має такі переваги в освітньому процесі:

– для використання потрібно мати лише стабільний інтернет;

– можливість використання повного пакету додатків, які входять до складу Google;

– усі інструменти безкоштовні;

– є можливість до групового доступу;

– учитель може слідкувати, за ходом роботи учня.

Найпопулярнішими в освітньому процесі є додатки Gmail, Google Drive, Google Slides, Blogger, Jamboard, Google Forms, Google art & culture, Canva та інші.

Gmail – безкоштовна служба електронної пошти, дозволяє обмінюватися повідомленнями, голосовим та відеочатом.

Google Drive – сховище даних, що дозволяє користувачам зберігати свої дані на серверах у хмарі і ділитися ними з іншими користувачами в Інтернеті Google Forms.

Google Slides – презентаційна програма.

Blogger – сервіс для ведення блогів, за допомогою якого будь-який користувач може завести свій блог, не вдаючись до програмування і не турбуючись про встановлення та налаштування програмного забезпечення. Учитель може створити власний професійний блог.

Jamboard – цифрова інтерактивна дошка, може використовуватися для онлайн-спільної роботи.

Google Forms – інструмент, за допомогою якого можна легко та швидко складати анкетування, тести, опитування.

Google art & culture – віртуальні тури галереями та музеями світу.

Canva – платформа графічного дизайну, яка дозволяє користувачам створювати графіку, презентації, афіші та інший візуальний контент для соціальних мереж. Доступна як веб версія, так і мобільна. Сервіс пропонує великий банк зображень, шрифтів, шаблонів та ілюстрацій.

Користувачі можуть вибирати між багатьма шаблонами, зробленими професійними дизайнерами, редагувати їх та завантажувати власні фотографії. Платформа є безкоштовною, платні версії, такі як Canva Pro та Canva for Enterprise, пропонують додаткові функціональні можливості.

Окрім того, Canva створила спеціальний пакет послуг для вчителів. Відтепер у вчителів закладів загальної середньої освіти з'явився безкоштовний доступ до функціоналу Canva Pro. Щоб зареєструватися на програму та отримати безкоштовний доступ, потрібно:

Мати обліковий запис Canva.

Заповнити онлайн-заявку. Форма англomовна, але, за необхідності, можна ввести дані українською. Необхідно вказувати ту адресу електронної пошти, на яку зареєстровано обліковий запис Canva.

Підтвердити актуальний статус учителя. Для цього підходить стандартна українська довідка про працевлаштування, де вказано назву закладу освіти та посаду. Її слід завантажити та додати до згаданої заявки.

Дочекатися підтвердження електронною поштою.

Існує багато онлайн-інструментів для створення інтерактивних завдань. Найбільш популярний в освітньому процесі додаток LearningApps. Це безкоштовний ресурс для створення інтерактивних навчально-методичних матеріалів, завдань та вправ. Його можна використовувати як у навчальному процесі, так для позакласних занять та самоосвіти. Класифікація, поєднання пар, кросворди, вікторини та інші готові інтерактивні вправи.

Перевагами LearningApps є:

- наявність готових шаблонів завдань;
- можливість використовувати різні корисні інструменти: чат, дошку оголошень, генератор опитувань тощо;
- наявність великої бази готових завдань і вправ;
- мінімізація зусиль для створення власних розробок.

У додатку Quizlet є різні ігри для вивчення слів, термінів: підібрати слово до картинки чи пояснення, потренувати написання слова та вимову, пройти тести для самоперевірки.

Навчальні матеріали можна наповнювати текстом, аудіо, створювати модулі з діаграмами або додавати зображення (користувачі з безкоштовними обліковими записами можуть використовувати зображення з наявної галереї, а користувачі з платними акаунтами ще мають можливість завантажувати свої

фото). Використання додатку Quizlet – найпростіший спосіб засвоювати і запам'ятовувати потрібний навчальний матеріал.

Навчальна платформа Kahoot з вправами-іграми та можливістю створення змагань між учнями. Гру можна створити на комп'ютері чи в додатку і відправити посилання учням. Є можливість підключатися та грати в режимі реального часу з іншими гравцями у 180+ країнах світу.

На проходження онлайн-вправи гравці мають певний час загалом та на кожне запитання зокрема. Вчитель має можливість отримати звіт про те, як учні пройшли завдання. Навчальна платформа Kahoot дозволяє викладачам створювати тести та вікторини, які включають в себе широкий спектр мультимедійних елементів, таких як відео, зображення і текст.

Додаток Quizizz дозволяє створювати інтерактивні вікторини гри для цілого ряду освітніх цілей, включаючи поетапне оцінювання. Учитель має можливість краще управляти учнями, стежити за індивідуальною роботою кожного учня. Після кожного тестування ми маємо можливість не тільки ознайомитися з результатами, але і маєте можливість отримати дані в таблиці Excel.

Отже, застосування онлайн-інструментів і ресурсів в освітньому процесі допомагають доступно і просто пояснювати складні теми й демонструвати цікаві приклади. Онлайн-інструменти й ресурси надають можливість викладати та навчати якісно, сучасно, актуально.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В., Костевич О. Арт-терапевтичні методи в роботі вчителя музичного мистецтва. *Естетика і етика педагогічної дії : зб. наук. пр. / Ін-т пед. освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України, Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка*. 2020. Вип. 22. С. 108–118.

2. Морзе Н.В., Вембер В.П., Гладун М.А. 3D картування цифрової компетентності в системі освіти України. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2019. Том 70. №2. С. 28–42.

3. Закон України «Про освіту» редакція від 01.01.2023 р. № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення 11.11.2022).

4. 35 інструментів для дистанційного навчання – добірка НУШ, 2020 : веб-сайт. URL: <https://nus.org.ua/articles/30-instrumentv-dlyadystantsijnogo-navchannya-dobirka-nush/> (дата звернення: 11.11.2022).

5. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи : веб-сайт. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: 11.11.2022).

УДК 378.04:796.417.2

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

АКРОБАТИЧНИЙ ВОЛЬТИЖ: МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ У КМАЕЦМ

Описано специфічні особливості, властиві вітчизняній акробатичній школі та методика викладання вольтижу по роках навчання.

Ключові слова: *акробатичний вольтиж, Півфлік-фляк, Фордершпрунг, методика викладання.*

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

Акробатика вольтижна (акробатичний вольтиж) – різновид акробатики, заснований на прийомах підкидання і перекидання

верхнього нижнім або нижніми, здійснюється, лише м'язово-теповими зусиллями без застосування підкидуючих пристосувань (колишня назва «ханд-вольтиж» від англ. – hand – рука) [3, с. 16–20].

Перша половина курбету – з ніг до рук.

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

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

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

Півфлік-фляк (переворот назад у кистях партнера).

Вихідне положення. Верхній стоїть ногами у кистях зігнутих рук нижнього. Корпус прямий, голова прямо, прямі, вимкнені в плечах руки, підняті вгору над собою долонями вперед. Виконання. Одночасно з темпом нижнього і з рухом його рук

вниз верхній робить неглибоке присідання, злегка відхиляючи прямий корпус назад, не змінюючи при цьому положення голови і рук. Одночасно з рухом рук нижнього вгору (з його кидком) верхній відштовхується від його рук, випрямляє ноги, різко прогинається, робить переворот назад і приходить у стан стійки на кистях. Нижній, роблячи темп, руками викидає верхнього, залишає руки піднятими і ловить верхнього після його перевороту за кисті рук. Нижній пом'якшує його прихід у стійку на кистях, присідаючи, одночасно згинаючи руки і притискаючи їх до купа. Верхній, прийшовши в стійку в кисті нижнього, випрямляючи і з'єднуючи ноги, приймає правильне положення стійки на кистях [1, с. 39–34].

Фордершпрунг (переворот вперед зі стійки на кистях у кистях партнера). Вихідне положення. Верхній стоїть у стійці на кистях зігнутих рук нижнього. Виконання. Нижній із темпу викидає верхнього, який одночасно з темпом нижнього і з рухом його рук вниз, стоячи на кистях, злегка нахилляє корпус і прямі ноги вперед через стійку; одночасно з рухом рук нижнього вгору верхній відштовхується своїми прямими руками від рук нижнього і, відриваючись від його рук, сильно прогинає свій корпус у попереку, потім, залишаючи голову і руки відкинутими назад, він робить переворот вперед і, трохи роз'єднуючи ноги, приходить прямими ногами в кисті рук нижнього. Піднявши груди і тримаючи голову прямо, він випрямляється з піднятими вгору руками. Нижній, викинувши верхнього, при перевороті ловить його за ступні ніг, пом'якшуючи його прихід невеликим присіданням [4, с. 90–94].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акробатика : учеб. для ин-тов физ. культуры / под ред. Е.Г. Соколова. Москва : Физкультура и спорт, 1973. Изд. № 2-е. 160 с.
2. Акробатика : программа для училищ циркового и эстрадного искусства по специальности № 2109 «Цирковое искусство» (отделение цирковых жанров). Москва : ВМУЗИК, 1980. 36 с.
3. Гуревич З.Б. О жанрах советского цирка : учеб. пособ. для училищ цирк. и эстрад. искусства и отдел. режиссуры цирка театр. ин-тов. Москва : Искусство, 1997. 280 с.

4. Орел Дмитро. Акробатика: теорія та методика викладання, програма, навчально-методичні рекомендації для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2019. 153 с.

УДК 378.011.3-051:78]:37.147.091.39

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

ПОЛІНА ОЧЕРЕТЕНКО, здобувачка першого рівня вищої освіти факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ ІНТЕРМОДАЛЬНИХ АСОЦІАЦІЙ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті висвітлюється необхідність використання методу інтермодальних асоціацій у професійній підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва закладів вищої освіти. Обґрунтовується зв'язок інтермодальності в музичній освіті із синестетичним аналізом музики. Наводиться приклад поетапного використання інтермодальних асоціацій у процесі викладання дисциплін професійного циклу для студентів-музикантів закладів вищої освіти.

Ключові слова: Інтермодальність, інтерактивність, синестезія, відчуття, інтермодальні асоціації, студенти-музиканти.

У професійній підготовці майбутнього педагога-музиканта використовується безліч підходів, технологій і методів навчання як традиційних, так і інноваційних, спрямованих на оволодіння професійними знаннями, вміннями та навичками, які є передумовою становлення професійного мислення. При цьому актуальність впровадження інноваційних методів та технологій постійно зростає.

На основі впровадження інноваційних технологій методи навчання постійно вдосконалюються та оновлюються залежно від профілю й спрямованості навчання. Наприклад, види лекцій – проблемна бінарна прес-конференція; проєктно-

дослідницький метод, кейс-метод, ділова гра, рольова гра, мозковий штурм, тренінг тощо. Методи поділяються за формами сприйняття: пасивний (студент, пасивно сприймає інформацію), активний (двосторонній активний взаємозв'язок студента та викладача), інтерактивний (багатосторонній круговий взаємозв'язок викладач-студент-викладач-студент-студент-викладач). Інтерактивність передбачає взаємодію викладача та студента, спрямовану на широке застосування та фіксування отриманих знань. Інтерактивність у музично-педагогічній підготовці має специфічні методи навчання, які відповідають профільній спеціалізації.

У гуманітарних наукових дослідженнях поняття «інтермодальність» ще не набуло стійкої дефініції. Термін інтермодальність у музичній освіті пов'язаний із синестетичним аналізом музики. У загальнонауковому розумінні синестезія сприймається як феномен сенсорної організації людини та ще недостатньо вивчений у психологічному сприйнятті відчуттів. Синестезія стала об'єктом дослідження у різних наукових напрямках – філософії, філології, культурології, мистецтвознавстві, психології тощо [1].

За думкою вчених, синестезію визначають як психічні взаємозв'язки, що проявляються у художніх формах мистецтва [2]. Психологічне сприйняття музики створює інтермодальні відчуття в асоціативному сприйнятті музичних образів, коли звук, ритм, інтонація поєднуються у єдності з конкретним реальним образом, символом чи почуттям прекрасного, або будь-яким відчуттям, пов'язаним із суб'єктивною інтерпретацією музики.

Аналізуючи наукову літературу із зазначеної проблеми, ми дійшли висновку, що у музичній освіті навчання інтермодальності в асоціативному сприйнятті необхідне завдяки виникненню багатства асоціацій сенсорних відчуттів, які сприяють духовному, інтелектуальному, чуттєво-емоційному розвитку особистості. У зв'язку із цим метод інтермодальних асоціацій набуває важливого значення у музичній освіті.

Наводимо приклад поетапного використання інтермодальних асоціацій у процесі викладання дисциплін

професійного циклу для студентів-музикантів закладів вищої освіти:

1. Психологічна підготовка до сприйняття музичного твору.
2. Усна характеристика музичного твору, опис образів, настрої епохи тощо.
3. Обговорення асоціацій, що виникають у процесі характеристики музичного твору.
4. Зосередження на звуках, відчуттях, інтонаціях; емоційне розслаблення; чуттєве сприйняття ароматів, запахів.
5. Підготовка аудіального та візуального сприйняття для формування музичного образу.
6. Процес сприйняття музичного твору.
7. Обговорення студентами музичного твору в асоціаціях: звук-асоціація, колір-асоціація, ритм-асоціація, інтонація-асоціація, тембр-асоціація тощо.
8. Інтермодальна асоціація: динаміка – асоціація – звук – асоціація – ритм – асоціація – мелодія – асоціація – темп – асоціація – тембр – асоціація – регістр – асоціація – акомпанемент – асоціація та інші форми відтворення звуків музики.

У процесі музичного сприйняття твору у реципієнта виникають асоціації, пов'язані з суб'єктивними характеристиками. Завдання викладача – об'єднати музичні модальні сутності у єдиний простір музичного мислення. Таким чином, безліч інтермодальних асоціацій під керівництвом викладача формують у студента конкретні асоціації з реальними образами, почуттями, емоціями на основі сензитивних, аудіальних, зорових рецепторів. Викладач, фіксуючи інтермодальні асоціації у свідомих відчуттях, може створювати будь-які образи на різних рівнях буття особистості – від індивідуального до соціального. Зберігаючись на рівні підсвідомості, інтермодальні асоціації надалі впливають на становлення особистості педагога-музиканта та розвиток його музичних, мистецьких, культурних, соціальних потреб та пріоритетів.

Отже, застосування методу інтермодальних асоціацій у музичній освіті необхідне з позиції формування у майбутнього

педагога-музиканта професійних компетенцій за вимогами вищої школи. Сприяє активізації музичного мислення, уваги, пам'яті, уваги, а також трансляції музики в соціальному, культурному та інших контекстах діяльності майбутнього педагога-музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ : Український центр духовної Культури, 2001. 552 с.
2. Савчин Г. В. Категорія синестезії та спосіб розвитку суб'єктивності. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. 2016. Vol. 3(7). С. 119–123.

УДК 378.04:793.3]: 37.091.39:004

Н. С. КРИВУНЬ, викладачка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

УПРОВАДЖЕННЯ В ЗМІСТ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ ХОРЕОГРАФІЇ ЦИФРОВИХ ІГРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Стаття присвячена розгляду цифрових ігрових інструментів та їх упровадженню в зміст фахової підготовки бакалаврів хореографії. Автором розкривається досвід опанування вмінням працювати з різними програмами, пов'язаними з дистанційними освітніми технологіями. Акцентовано увагу на те, що завдяки впровадженню цифрових ігрових інструментів у зміст фахової підготовки студентів з'являється зацікавленість у вивченні дисципліни, майбутні бакалаври хореографії підвищують рівень цифрової компетентності, а викладач налаштовує ігрові інструменти для освітніх цілей, задач і потреб здобувачів вищої освіти.

Ключові слова: цифрові технології, цифрові ігрові інструменти, фахова підготовка бакалаврів хореографії, ігрова вікторина.

Використання цифрових технологій в освіті є однією з нових реалій сучасної освіти. Удосконалення форми та змісту освітнього процесу, упровадження цифрових технологій навчання відкриває широкі можливості для вирішення актуальних проблем.

За визначенням, нотованим Міністерством освіти і науки України, цифрова трансформація у сфері освіти і науки – це комплексна робота над побудовою екосистеми цифрових рішень у сфері освіти та науки включно зі створенням безпечного електронного освітнього середовища, забезпеченням необхідної цифрової інфраструктури закладів та установ освіти і науки, підвищення рівня цифрової компетентності, цифровою трансформацією процесів та послуг, а також автоматизацією збору і аналізу даних [3].

В умовах воєнного стану дистанційне навчання, цифрові послуги та рішення набувають критичного значення в усіх сферах освіти, у тому числі й хореографічній. Сьогодні вдале впровадження цифрових технологій у фахову підготовку бакалаврів хореографії розкриває нові можливості якісної вищої освіти.

Значно зросла кількість досліджень, предметом яких є використання цифрових технологій в освітньому процесі. Питання теорії й практики дистанційного навчання досліджують О. Андреев, Ю. Богачков, М. Бойко, В. Биков, Л. Варченко-Троценко, С. Василенко, В. Вембер, Х. Венг, О. Дзябенюк, Г. Козлакова, В. Кухаренко, В. Луговий, В. Олійник, Н. Мойсеєва, Н. Морзе, О. Петерс, Є. Полат, М. Сімонсон, Є. Смірнова-Брибудьська, П. Стефаненко, А. Хуторський та інші.

Дистанційну хореографічну освіту висвітлюють у своїх роботах О. Авраменко, А. Ветринська, Н. Горбатова, І. Гутник, А. Кошкодаєва, О. Мерлянова та ін.

Проблема застосування цифрових ігрових інструментів у змісті фахової підготовки майбутніх хореографів набуває все більшої актуальності та досліджуваності, тому починає свій розвиток у науково-практичній сфері.

Мета статті – розкрити особливості впровадження цифрових ігрових інструментів у зміст фахової підготовки бакалаврів хореографії в закладі вищої освіти.

Для допомоги університетам освоювати цифрове навчання та освітні цифрові сервіси Міжнародний фонд «Відродження» сприяв створенню команди підтримки та промоції дистанційного навчання серед закладів вищої освіти. Разом із МОН команда працює над технічною підтримкою університетів

щодо доступу до різноманітних платформ, проводить вебіари для представників ЗВО, відповідальних за цифровий компонент навчання.

Бердянський державний педагогічний університет започаткував програму підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників «ARS DOCENDI» для викладачів ЗВО, у яку включено опанування цифрових освітніх сервісів.

Прослухавши модуль «Сучасні інтерактивні методи навчання у вищій школі», ми мали змогу підвищити свій рівень компетентності у використанні різних методів і цифрових інструментів для впровадження в освітній процес зі студентами, шляхом тренінгових вправ попрацювали з інноваційними методами в рамках своїх дисциплін.

Процес упровадження цифрових ігрових інструментів здійснювався нами в процесі підготовки бакалаврів хореографії Бердянського державного педагогічного університету на кафедрі теорії та методики навчання мистецьких дисциплін. А саме, ми працювали з програмами Crossword Labs та Word Wall.

Crossword Labs був створений у 2011 році Меттом Джонсоном, має понад 1 мільйону складених головоломок і дає можливість створення нових. Даний сайт працює без реклами, водяних знаків, не потребує обов'язкової реєстрації та є безкоштовним. Позитивним у цій програмі, на нашу думку, є можливість знайти кросворд на будь-яку тему, створити й зберегти як файл і роздрукувати його, і, крім цього, програма працює на планшетах, телефонах та інших гаджетах.

Так, наприклад, під час викладання дисципліни вільного вибору студентів «Черлідінг» з теми «Базові положення рук» III курсу 35 СОХ групи, нами було запропоновано перевірку знань із застосуванням цифрового ігрового інструменту Crossword Labs.

Сайт Word Wall – це простий спосіб для створення власних освітніх ресурсів. Цей сайт містить наступні функції: інтерактивні вправи і матеріали для роздрукування, створення на основі шаблонів, редагування будь-якої вправи, теми і параметри, завдання для здобувачів, надання доступу для викладачів, вбудовування у веб-сайт. Шаблонів на сайті Word Wall є в достатній кількості: ігрова вікторина, анаграма, діаграма з мітками, відсутнє слово, випадкові картки та ін.

Нами цей сайт використовується у виховній роботі під час проведення виховних та кураторських годин з майбутніми бакалаврами хореографії. Так, під час проведення виховної години до Дня Незалежності України ми провели для здобувачів вищої освіти ігрову вікторину, яка мала назву «Стежками України».

До ігрових цифрових інструментів у практичній діяльності з майбутніми бакалаврами хореографії відносимо китайський соцмедійний застосунок для створення і поширення відеофайлів та онлайн-трансляцій ТікТок. Так, наприклад, під час самостійного вивчення танцювальної комбінації з дисципліни варіативного циклу «Підвищення хореографічної майстерності з сучасного танцю» IV курсу 44 X групи нами була розроблена танцювальна комбінація під музичний супровід американської співачки Beyonce «Cuff it», знята та змонтована з використанням таких ефектів ТікТок, як Visual (zoom, window, halo), Transition (countdown, vertical, rotate), Split (four, six, nine, fuzzy). За прикладом викладача майбутні бакалаври хореографії мали змогу вивчити, змонтувати власне відео і надіслати. Результат роботи здобувачів вищої освіти були представлені в ТікТок батлі, де були обрані найбільш вдале виконання і монтування відео.

Отже, застосування цифрових ігрових інструментів у практиці роботи з майбутніми бакалаврами хореографії є дуже важливим наповнення змісту дистанційної професійної підготовки в закладі вищої освіти. Завдяки цікавому поданню навчального матеріалу викладачі підвищують мотивацію до освітнього процесу, оновлюють зміст навчальної діяльності. Здобувачі вищої освіти мають можливість нестандартно виконувати завдання, удосконалювати цифрову грамотність, а також набувають практичних навиків, які на часі мають попит на ринку праці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Міністерство освіти і науки України. Цифрова трансформація освіти у фокусі уваги донорів та партнерів : веб-сайт. URL: <http://surl.li/dqwoq> (дата звернення: 10.11.2022).

2. Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проектна діяльність: науково-методичний збірник / за загальною ред. С. М. Шкарлета. Київ-Чернівці : Букрек, 2022. 140 с.

3. Міністерство освіти і науки України. Цифрова трансформація освіти і науки : веб-сайт. URL: <http://surl.li/dqwon> (дата звернення: 10.11.2022).

4. Освітній журнал «На урок» : веб-сайт. URL: <https://naurok.com.ua/post/metod-skraybing-yaskrave-podannya-navchalnogo-materialu>

УДК 378.04:791.83.071.2

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

ЦИРКОВІ АПАРАТИ ТА РЕКВІЗИТ В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ БАКАЛАВРАТУ ОПП ЦИРКОВІ ЖАНРИ

Надані технічні характеристики циркових апаратів і реквізиту та описані принципи роботи з ними в контексті професійної підготовки студентів ОПП Циркові жанри.

Ключові слова: циркові апарати, циркові жанри, цирковий артист.

Професійна підготовка циркового артиста у ЗВО за ОПП Циркові жанри з циркової комплексно-технічної підготовки вкрай важлива та розрахована на студентів вищих навчальних закладів циркових спеціалізацій на основі повної загальної освіти. Підготовка укладена з урахуванням досягнень сучасного цирку, допоможе студентам досконало оволодіти своєю майбутньою професією, збагнути особливості професійної майстерності.

У професійна підготовка циркового артиста у ЗВО надаються з особливістю специфіки, понять та формально-технічних засад і засобів зі сценічно-технічної підготовки циркових жанрів – техніка безпеки, манеж, сценічні прилади.

Мета – оволодіння знаннями, вміннями та навичками циркової комплексно-технічної підготовки для здійснення професійної артистичної діяльності у циркових та концертних

сценічних організаціях. Також, розуміти відповідальність та безпеку циркових апаратів під час їх застосування та проведення візуальної перевірки та документації до них (технічні паспорти).

Завдання:

- знати правила з техніки безпеки у цирковій структурі;
- знати структуру цирку, манеж, колосники, канати такелажні пристрої тощо;
- розуміти відповідальність та уважність при роботі з цирковими апаратами та реквізитом;
- вдало комунікувати з технічними службами циркової структури;
- дати аналіз апаратів та пристроїв у цирку – підвіска, лебідки, канати, трапи для підйому, поперечини турніків і трапецій;
- дати аналіз різновидів лонж – одинарна, подвійна та груздева, шийна; тренчик та підйомна петля;
- визначити особливості знаходження на колосниках;
- сформувати прикладні навички при роботі з цирковими апаратами та реквізитом.

Циркові апарати, з вантажопідйомністю, пристроями та такелажними пристосуваннями повинні відповідати нормам технічного проектування, вимогам Державних стандартів та вказаних. Вони повинні бути надійні, міцні, стійкі і зручні для виступів, доступні для огляду і ремонту.

Поперечини турніків і трапецій робляться діаметром 25–30 мм зі сталі марки з термічною обробкою або з легованої сталі без термообробки або сталей, що мають якісну твердість, межа міцності не нижче 140 кгс/мм² і відносне подовження не менше 5%. *Розтяжки, підвіска кілець* можуть виконуватися із сталевих канатів і ланцюгів.

Традиційні складні батути повинні відповідати спеціальним вимогам. Ширина сітки менше 1,2 м не допускається. Рами батутів по всьому периметру мають м'яку обшивку. При плетінні тасьма (шнур) розташований паралельно сторонам рами. За три поздовжні і поперечні тасьми виконувати тасьмою іншого (більш яскравого) кольору так, щоб посередині сітки була видна її центральна частина. Сітка натягується рівномірно і

однаково з усіх сторін. У трубчастих конструкціях апаратів (*перши, бамбук*), де це можливо, слід пропускати страхуючий сталевий канат (див. Глосарій «Бамбук», с. 9). Місця, що служать опорою для ніг або рук артистів, обплітати тасьмою або стрічкою. При влаштуванні стійок для підвіски гімнастичних кілець враховувати спеціальні вимоги. Взаємне переміщення деталей в телескопічних з'єднаннях не повинно мати зайвого люфту, якщо це якість спеціально не імітує. При значних габаритах апарати робити розбірними або складними.

Канати (предмет у цирку, виготовлений з декількох жил в єдине ціле для використання в циркових номерах (повітряна гімнастика, акробатика на рамці) для підвіски циркових апаратів і реквізиту. Канати бувають: сталеві, органічні (Х/Б), неорганічні (синтетика)) для підйому і спуску, а також *кор де парелі* робляться з бавовняних або синтетичних канатів діаметром 25–28 мм.

Машинки-обертання (пристосування для запобігання закручування троса, застосовується для різновидів повітряної гімнастиці) повинні бути міцні, надійні в роботі, прості у виготовленні і доступні для контролю. Вони повинні забезпечувати вільні і безшумні повороти навколо осі. Обойми, в яких полягають наполегливі або радикально-наполегливі шарикопідшипники, повинні бути захищені від забруднення.

Основним засобом страхівки повітряних гімнастів, еквілібристів, жокеїв, акробатів (при високих відходах) є **лонжі** (пристосування, що страхує артистів під час виконання небезпечних трюків; канат, що прикріплюється до поясу гімнаста, акробата при виконанні особливо складних і небезпечних номерів для запобігання падіння) – одинарні, подвійні та груздеві. За способом утримування лонжі бувають ручні і підвісні. Підвісні лонжі, в свою чергу, діляться на місцеві і центральні. Місцеві лонжі прикріплювати безпосередньо до циркових апаратів, на яких працюють страхуючі артисти. Центральні лонжі кріпити за спеціальні технологічні пристрої на колосниках чи інших конструкціях.

Шийна лонжа є різновидом місцевої, а **піруетна лонжа**, що служить для трюків з обертаннями одночасно в декількох площинах, – різновидом центральної лонжі. Лонжі бувають

стаціонарними і рухливими (легкими). Шийні лонжі мають прокладки для рівномірного розподілу виникаючих зусиль.

Лонжа складається з запобіжного пояса, лонжевого каната і пристроїв для їх надійного з'єднання. Крім того, місцеві лонжі обладнуються кріпленнями до циркових апаратів або інших пристроїв, а центральні, для зручності страховки, – оплетками ходових кінців лонжевих канатів, а також блоками з канатами підвіски. Пристрій всіх видів лонж має задовольняти нормативам і зразкам. Динамічне зусилля на одинарну лонжу не може перевищувати 700 кгс, а розривна статистичне навантаження на пояс в робочому положенні 1500 кгс.

Запобіжний пояс повинен бути добре підігнаний до виконавця і бути вже 30 мм. Пояс виготовляти з поєднання матеріалів, що забезпечують деяку амортизацію для зняття амплітудної величини зусилля, що сприймається виконавцем при можливому зриві. Верх лонжевого пояса роблять з шорноседельної юфти. Рядок пояса – міцний, рівний, чистий, добре натягнутий, без пропусків стібків і обривів ниток і паралель на краях. Для збільшення міцності пояс посилюється сталевим канатом діаметром 1,6–3,0 мм. Сталеві кільця і пряжки міцно і надійно прикріплюються до поясу. Пряжки робляться такими, щоб вони не могли мимовільно розстібнути або прищемити шкіру артиста при будь-якому положенні тіла.

*Шланги для спуску артистів по канату робляться з обрізків пожежного льняного рукава з вшитими в кінці кільцями, щоб уникнути загортання і раптової зупинки пристроїв. Шланги повинні мати внутрішній рівний і чистий рядок без вузлів і петель. До шлангу для страховки від зриву виконавця при ступорі шланга пришивається *підйомна петля* з рухомою шльовкою (*тренчиком*) з шорноседельної шкіри або тасьми.*

Всі отвори (ключи), наявні в куполі, коли в них не пропущені канати або інші кріплення, щільно закриваються спеціальними пробками, що виключають можливість проникнень в зал для глядачів атмосферних опадів і падіння яких-небудь предметів. Утримувати на колосниках незакріплені предмети (обрізки канатів, інструменти, болти) забороняється.

Інструменти при роботі на колосниках прикріплюються до пояса працюючого або до самих колосників. Будівельні, монтувальні й інші роботи на колосниках або куполі можуть вестися лише над вільним манежем. Як виняток, їх можна вирішити в період репетиції, за умови огороження небезпечної площі на манежі і застінки ділянки роботи брезентом. Число осіб, що допускаються на колосники і купол, обмежується. Всі вони повинні пройти спеціальний інструктаж з техніки безпеки в інспектора манежу. Одному працівнику знаходитися на колосниках або куполі *забороняється*.

Отже, циркова комплексно-технічна підготовка вкрай важлива для студентів вищих навчальних закладів циркових спеціалізацій з опанування ними принципів роботи з цирковими апаратами та реквізитом в контексті професійної підготовки, розрахована на те, щоб студент навчився робити власноруч підвіску циркового приладу, правильно в'язати вузли «*вібленочний вузол*» (*хрестова петля*, «*вісімка*») бо від цього залежить, як його безпека, так і, інших артистів цирку в у програмі або шоу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Denys Sharykov. Inessa Lvova. The specifics of circus complex technical training when working with circus props and apparatus today. *Innovative solutions in modern science*. 2022. № 2 (54). P. 16–29.
2. Vladymyr Kashevarov. Dmytriy Oryol. Denys Sharykov. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Kyiv : Department of Circus Genres, Faculty of Performing of Arts КМАСРА, 2021. 153 p.
3. Кашеваров Володимир. Орел Дмитро. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит : навчальний посібник. Київ : КМАЕЦМ, 2018. 75 с.
4. Орел Д. В., Шариков Д. І. Циркові апарати та реквізит в контексті правил техніки безпеки в акробатиці та повітряній гімнастиці. *Кінезіологія танцю та складно-координаційних видів спорту : методичний посібник* / Т.А. Благова, О. Б. Лань, Д. В. Орел, О. О. Плахотнюк, Д. І. Шариков; наук. ред. О.О. Плахотнюк. Львів : ЦТДЮГ, 2018. С. 71–74.

О. А. ПАСТУХОВ, старший викладач кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

**КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ФОРМУВАННЯ
КООРДИНАЦІЙНИХ НАВИЧОК ТАНЦІВНИКА
НА ПРИКЛАДІ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ
«ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ЗА ЖАНРАМИ:
СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ»**

Описано комплексний підхід формування координаційних навичок танцівника на прикладі узагальненої методики побудови практичного заняття з різних форм сучасного сценічного танцю.

Ключові слова: сучасний танець, координаційні навички, методика викладання.

Підготовка всебічно розвинутого виконавця, артиста, хореографа, потребує комплексного підходу до формування координаційних навичок. Координаційні навички визначаються як будь-які фізичні переміщення тіла в просторі або зміна його положень.

Танець – це перш за все складова частина фізичного та естетичного розвитку, засобами роботи цілого опорно-рухового апарату з емоційним художнім забарвленням, підпорядкованому музичному супроводу.

Слід відзначити, що ми маємо справу не просто з фізичними змінами положення тіла. Перш за все це хвилююче глядача враження, що складається з швидкоплинних образів, наповнених силою, гармонією і грацією [2].

Професійною ознакою танцівника є виважена та скоординована пластика тіла, граційність виконання рухів та рельєфна будова м'язів.

Підтримка тіла у відповідній формі здійснюється за рахунок систематичної праці над удосконаленням виконання рухів і виробленням витривалості.

Це сприяє гармонійному хореографічному розвитку, ознайомленню з різноманітними техніками і стилями сучасної

хореографії та надає можливість вільно оволодіти своїм тілом, розширюючи можливості до власного імпровізування.

Найважливішим завданням цього процесу є розширення функціональних можливостей танцівника за допомогою спрямованого формування різноманітних здібностей, таких як сила, спритність, швидкість, гнучкість, витривалість, шляхом нормованих функціональних навантажень [3].

На прикладі освітнього компоненту «Професійна підготовка за жанрами: Сучасний танець» є здатність до опанування цілої низки системних хореографічних навичок, практичних знань та умінь, а саме:

- правильної постановки корпусу;
- стійкості;
- координації (створення абсолютної свободи рухів);
- розвиток та зміцнення суглобо-м'язового апарату;
- усунення фізичних недоліків танцівника (сутулість, перекіс плечей, клишоногість та ін.).

Все це сприяє розширенню лексичного та творчого діапазону і професійної реалізації майбутніх артистів в галузі хореографічного мистецтва, оволодінню технікою виконання сучасних напрямків хореографічного мистецтва, накопиченні практичних навичок [4].

Фізичне навантаження танцівника є невід'ємною складовою професійної діяльності та його розвитку.

Робота танцівника над професійною майстерністю вимагає систематичності в навчальному процесі, наявності працездатності та завзятості. Щоб досягнути відповідного результату, необхідно постійно та систематично відпрацьовувати кожен рух, крок, елемент чи комбінацію, розвиваючи можливості свого тіла, це сприятиме оволодінню виконавським компетентностям сучасних напрямків хореографії, розширенню виконавських, артистичних здібностей танцівника.

Комплексний підхід формування координаційних навичок сприятиме опануванню різних форм сучасного хореографічного мистецтва таких як: jazz-modern, бродвейський джаз, афро-джаз, contemporary, контактної імпровізації та ін.

Оволодіння даними стилями сучасного хореографічного мистецтва, надає можливість всебічного розвитку майбутнього артиста - хореографа сучасного танцю.

Під час практичних занять з освітнього компоненту «Професійна підготовка за жанрами: Сучасний танець» зі студентами все вибудовується поетапним чином:

- поступове опанування, вивчення та засвоєння кроків, рухів, комбінацій, за принципом від простого до складного (чим складніше рух, тим більше зусиль-чим більше зусиль, тим досконаліше стає тіло і танцівника);

- поступовий розподіл площини практичного виконання рухів, елементів та комбінацій – у партері, біля опори, на середині залу, «cross» та пересування у просторі;

- робота над грамотним сценічним диханням [1];

- для більш дієвого впливу на координаційні навички танцівника зміна ракурсів, зміна музичного темпу, акцентів, швидкості виконання та координування рухів;

- особистісно орієнтовний підхід до кожного студента, з урахуванням психоемоційних здібностей та психофізичних можливостей;

- вибудова творчої атмосфери під час проведення заняття сприятливої до залучення та зацікавленості кожного студента у творчій процес [5];

Саме такий комплексний підхід сприятиме підвищенню координаційних навичок танцівника, витривалості та розвитку індивідуальної техніки та майстерності виконання.

Також слід наголосити на самостійній роботі та підготовці студентів під час якої вони опрацьовують практичний матеріал, працюють над удосконаленням виконання рухів, виконують творчі завдання, закріплюючи тим часом набуті знання під час практичних занять.

Це важливий та невід'ємний компонент за допомогою якого, оволодіння та постійне удосконалення практичних знань набувають певного змісту та відповідного професійного рівню.

Увібравши в себе всі вищеназвані компоненти, студент буде здатним до правильного застосування практичного матеріалу та постійно самовдосконалюватись, поповнюючи свій хореографічний «багаж практичних знань, умінь та навичок».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баркновиц С. Дыхание, проявление жизни. Париж : Изд-во Грааля, 1996. 78 с.
2. Никитин В. Ю. Композиция урока и методика преподавания модерн-джаз танца. Москва : ИД «Один из лучших», 2006. 254 с.
3. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец : История. Методика. Практика : [учеб. пособие]. Москва : ГИТИС, 2000. 440 с.
4. Сучасний танець та методика його викладання : програма та навч.-метод. матеріали / [уклад.: Шабаліна О. М., Макарова І. І.]. Харків : ХДАК, 2017. 116 с.
5. Хендрик О. Ю. Основи Бартенієфф: аналітичний підхід до педагогіки сучасного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного ун-ту ім. Івана Франка*. 2020. Вип. 28, т. 4. С. 223–228.

УДК 378.011.3-051:378]:37.147.091.33-027.22

С. О. СОЛОМАХА, кандидатка педагогічних наук, старша наукова співробітниця, старша наукова співробітниця відділу змісту і технологій педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України (м. Київ)

ФАХОВІ ПРАКТИКИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ

У змісті публікації розглядається питання, пов'язане з практичною підготовкою майбутніх викладачів вищих педагогічних закладів освіти в умовах магістратури. Визначено механізму впливу фахових практик магістрів на розвиток професійних якостей майбутніх викладачів. Виявлено педагогічні умови та форми, методи, технології, що уможливають ефективно оволодіння студентами системою творчої організації педагогічної дії й дозволять їм добирати такий інструментарій у професійній діяльності, який гарантуватиме оптимальне та ефективно розв'язання педагогічних завдань у майбутній викладацькій діяльності.

Ключові слова: підготовка майбутніх викладачів вищих педагогічних закладів освіти; система фахової підготовки студентів в магістратурі; педагогічні фахові практики магістрів; розвиток професійних якостей майбутніх викладачів.

Як зазначено у Доктрині розвитку освіти України у XXI столітті: «Ключовим завданням освіти у XXI сторіччі є розвиток мислення, орієнтованого на стає майбутнє. Сучасний ринок праці вимагає від випускника не лише глибоких теоретичних знань, а здатності самостійно їх застосовувати в нестандартних, постійно змінюваних життєвих ситуаціях, переходу від суспільства знань до суспільства життєво компетентних громадян» [1, с. 7].

Тому існує необхідність посилити вимоги до практичної фахової підготовки випускників вищої школи, враховуючи нові стандарти підготовки магістрів та особливості їхньої майбутньої професійної викладацької діяльності. Орієнтація на інноваційні тенденції оновлення національної вищої освіти зумовлює необхідність суттєвих змін її змістового, структурного і процесуального складників, детермінує модернізацію традиційної системи навчання, потребує розробки та впровадження новітніх педагогічних методів і технологій, орієнтованих на творчість і новаторство, що забезпечуватимуть майбутнім викладачам високий рівень професійної й особистісної самореалізації та сприятимуть становленню індивідуального стилю педагогічної діяльності.

Особливого значення сьогодні набуває створення якісно нової системи організації фахової підготовки в магістратурі. Важливим її компонентом є педагогічна фахова практика, яка забезпечуючи збільшення можливостей самореалізації, мобілізацію особистісного потенціалу та виявлення прихованих здібностей, подальший розвиток професійних якостей майбутніх викладачів, сприяє вирішенню багатьох педагогічних проблем у професійній підготовці педагогів. Фахова практика магістрів є формою їх діяльності, що спрямована на закріплення теоретичних знань із методики викладання предметів загальнопедагогічного та фахового циклів.

У процесі здобуття освітнього рівня «магістр» реалізується один із принципів навчання – єдність теорії та практики. Практика є об'єднуючою ланкою між теоретичними навичками і самостійною апробацією знань, які сприяють адаптації студентів-магістрантів до педагогічної діяльності у вищій школі.

У процесі проходження практики студенти-магістранти виконують всі види і функції професійної діяльності.

Головним акцентом магістерської практики є формування у студентів-магістрів вмінь і навичок педагогічної діяльності, оволодіння різноманітними методами і формами її здійснення, набуття досвіду викладацької роботи, опрацювання прикладних алгоритмів вирішення конкретних завдань, що виникають у педагогічній практиці.

Необхідною умовою підвищення ефективності практичної підготовки магістрів є створення якісного навчально-методичного забезпечення, оновлення його змістовного наповнення, використання активних інноваційних форм і методів, прийомів навчання та розробка і впровадження в освітній процес нових авторських педагогічних технологій формування та розвитку професійних якостей майбутніх викладачів, адекватних визначеному змісту підготовки до фахової педагогічної діяльності.

Зміст, завдання, форми, методи, компетентності, сформовані у результаті практичної підготовки студентів за певним фахом у відповідності до кваліфікаційної характеристики фахівця рівня магістра, визначаються спеціалізацією за якою навчається магістранти. Більшою мірою мають застосовуватись такі форми і методи як: проблемні лекції, проблемні семінари, тематичні дискусії, евристичні бесіди, кейс-метод, наукові розвідки, тренінги, майстер класи, педагогічні майстерні, система творчих завдань, круглі столи, методи розвитку аналітичного мислення, застосування наукового аналізу в динаміці; оволодіння практичними навичками роботи з інформацією: вичленовування, структурування, ранжування за значимістю досліджуваних проблем; методів діалогового спілкування (фасилітованої дискусії) для взаєморозуміння, взаємодії, спільного розв'язання загальних, але значимих для кожного учасника проблем. Ці методи уможливають ефективне оволодіння студентами системою творчої організації педагогічної дії й дозволять їм добирати такий інструментарій у професійній діяльності, який гарантуватиме оптимальне та

ефективне розв'язання педагогічних завдань у майбутній викладацькій діяльності.

Узагальнення теоретичних і практичних аспектів організації фахових практик в умовах магістратури дозволило визначити педагогічні умови, які забезпечують підвищення ефективності їх проведення у вищих педагогічних закладах освіти: 1) активізація мотивації майбутніх викладачів до набуття теоретичних знань і практичних умінь фахової педагогічної діяльності у закладах вищої освіти, що безпосередньо залежить від усвідомлення студентами перспективних цілей навчання, розуміння теоретичної і практичної значущості засвоєних знань й накопичення об'єму і новизни інформації, створення позитивного психологічного клімату у навчальній групі, реалізації потреби у досягненні успіху тощо; 2) орієнтація на положення компетентнісного, діяльнісно творчого, аксіологічного, особистісно орієнтованого підходів до організації практичної підготовки майбутніх викладачів; 3) залучення магістрантів до вивчення кращого досвіду керівництва викладачами педагогічних університетів України фаховою педагогічною практикою та знайомство з компаративними дослідженнями науковців; 4) забезпечення творчого застосування теоретичних знань і практичних умінь у проектуванні, розробці та проведенні освітньо-виховних заходів у процесі проходження фахової педагогічної практики; 5) орієнтування майбутніх викладачів на постійну самоосвіту, саморозвиток, професійне самовдосконалення; 6) створення якісного методичного забезпечення процесу практичної підготовки магістрів: використання активних інноваційних форм і методів навчання та розробка і впровадження в освітній процес нових форм, методів, авторських педагогічних технологій формування та розвитку професійних якостей майбутніх викладачів; 7) діагностування кожного етапу фахової практики на основі самодіагностики суб'єктів освітнього процесу, використання діагностичних процедур з метою виявлення якості підготовки майбутніх викладачів до фахової діяльності у закладах вищої педагогічної освіти.

Отже, фахова педагогічна практика відіграє значну роль у формуванні особистості майбутнього викладача, а тому необхідність її вдосконалення є значущим завданням. Вважаємо, що правильно організована фахова педагогічна практика здатна вплинути на багатьох студентів, навіть на тих, хто негативно ставився до спеціальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Доктрина розвитку освіти України у XXI столітті : веб-сайт. URL: http://meduniv.lviv.ua/files/info/nats_strategia.pdf (дата звернення: 15.11.2022).
2. Соломаха С. О. Зміст і методичні засади організації фахових практик магістрантів у закладах вищої педагогічної освіти : методичні рекомендації. Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2021. 141 с.

УДК 378.011.3-051:78]:37.091.39:7

З. В. СОФРОНІЙ, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

АРТ-ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У тезах висвітлені шляхи оволодіння арт-педагогічними технологіями в контексті професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Розкрито досвід впровадження в освітній процес здобувачів першого рівня вищої освіти освітнього компонента «Арт-педагогічні технології в освітньому просторі». Проаналізовано змістове наповнення навчальної дисципліни й результати навчання здобувачів, отримані у процесі її вивчення.

Ключові слова: арт-педагогіка, арт-педагогічні технології, професійна підготовка, вчитель музичного мистецтва.

На сучасному етапі розвитку освіти відповідно до Закону України «Про вищу освіту», Професійного стандарту за професією «Вчитель закладу загальної середньої освіти» задекларовано комплекс концептуальних положень щодо оволодіння майбутніми учителями комплексом загальних, фахових компетенцій і трудових функцій. Система професійної

підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва спрямована на оволодіння спеціальними методиками психолого-педагогічного впливу на особистість дитини шляхом залучення школярів до активної музично-виконавської діяльності. Особливу цінність у забезпеченні даного процесу становить здатність майбутніх фахівців застосовувати арт-педагогічні технології в роботі з учнями різного віку, у тому числі й дітьми з особливими потребами.

Мета доповіді полягає у висвітленні шляхів оволодіння майбутніми учителями музичного мистецтва арт-педагогічними технологіями у процесі професійної підготовки в закладі вищої освіти.

Арт-педагогіка виступає синтезом педагогіки, мистецтва та психології. На сучасному етапі розвитку освітньої галузі арт-педагогіка використовується в інклюзивному навчанні «для налагодження стосунків «педагог – учень», «учень – учень», оскільки діти з особливими освітніми потребами вимагають особливого підходу. Навчання й виховання засобами мистецтва сприяє подоланню у таких дітей тривожності, замкнутості, допомагає створити на уроці ситуацію успіху» [2, с. 57]. У працях О. Деркач, мистецтво розглядається як форма суспільної свідомості, що є унікальним засобом впливу на дитину [1, с. 8]. У цьому зв'язку все більшої популярності в освітньому просторі набувають окремі прийоми, методи і технології арт-педагогіки, які слугують ефективним засобом реалізації професійних завдань, що постають перед сучасним вчителем.

Введення до змісту професійної підготовки учителів музичного мистецтва освітнього компоненту «Арт-педагогічні технології в освітньому просторі» спрямоване на поглиблення психолого-педагогічної та методичної компетентності здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, реалізації ними завдань арт-педагогіки на уроках музичного мистецтва та позакласній діяльності з учнями.

Змістове наповнення навчального курсу передбачає засвоєння трьох модулів. У контексті опанування першого модуля доцільним вбачаємо розгляд історичних передумов розвитку арт-педагогіки, її принципів і методів, терапевтичних характеристик впливу, що в цілому формує уявлення здобувачів

про історико-теоретичні засади становлення арт-педагогіки як науки.

Особливу педагогічну цінність для майбутніх учителів музичного мистецтва становить тематика другого модуля, яка розкриває методичні аспекти впровадження арт-педагогічних технологій в освітній процес закладів загальної середньої освіти. Засвоєння методів і форм застосування арт-педагогічних заходів на уроках музичного мистецтва у відповідності до вікових категорій учнів значно розширює педагогічний інструментарій здобувачів.

Третій модуль розкриває особливості впровадження арт-педагогічних технологій у музично-виховній роботі з учнями. У темах лекцій висвітлюються діагностичні аспекти арт-педагогічних методик, шляхи застосування арт-методів в позаурочній діяльності вчителя музичного мистецтва, зокрема, в музично-виконавській діяльності, а також інноваційний контент сучасних арт-педагогічних методів.

Засвоєння курсу употужнюють семінарські заняття, на яких проводиться закріплення арт-педагогічних технік і критеріїв діагностики, впроваджуються групові диспути і дискусії щодо особливостей й умов організації колективної творчої діяльності, обґрунтування арт-терапевтичного потенціалу сольного співу, хорового мистецтва, обговорюються питання арт-педагогічних можливостей інструментальної музично-виконавської діяльності учнів. Ефективне оволодіння технологіями арт-педагогічного впливу забезпечують методи інтерактивного навчання: вільного вибору завдання, аукціону ідей, ділової гри, діалогових технологій, тренінгів.

Значним мотиваційним фактором вивчення курсу «арт-педагогічні технології в освітньому просторі» слугує добірка завдань для самостійної роботи. У ході самостійного навчання здобувачі охоче долучаються до розробки методичної скарбнички, фрагментів уроків музичного мистецтва із застосуванням арт-педагогічних технологій, створення пам'яток діагностичних методів, таблиць-схем сучасних інноваційних методів арт-педагогіки.

Особливий відгук у здобувачів викликають завдання для індивідуальної роботи. Їх зміст полягає у підготовці науково-

дослідних робіт на одну із обраних тем: «Драма-терапія як метод арт-педагогічного впливу», «Казкотерапія як арт-педагогічна технологія», «Танцювально-рухова терапія як метод арт-педагогіки». Самостійна науково-дослідна робота сприяє формуванню у здобувачів дослідницьких умінь, навичок обробки і аналізу наукової літератури.

У результаті вивчення курсу майбутні вчителі музичного мистецтва набувають знань про природу арт-педагогічних технологій, сучасні арт-педагогічні і арт-терапевтичні концепції, їх вплив на емоційно-вольову сферу учнів; особливості традиційних та інноваційних форм застосування арт-педагогічних технологій в сучасному освітньому процесі. На підставі теоретичних знань здобувачі набувають умінь аналізу сучасних арт-педагогічних технологій, добору ефективних методів арт-терапії при проектуванні індивідуальної освітньої траєкторії учнів, організації освітнього процесу школярів різних вікових категорій із врахуванням індивідуальних особливостей розвитку.

Отже, важливим фактором підсилення психолого-педагогічного напрямку професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є засвоєння ними арт-педагогічних технологій. Результати навчання, здобуті в процесі вивчення спеціального курсу, створюють умови для подальшої успішної роботи з учнями різних вікових категорій та індивідуальних освітніх потреб, реалізації майбутніми фахівцями завдань арт-педагогіки як на уроках музичного мистецтва, так і в позакласній роботі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Деркач О. Арт-педагогіка як інноваційна технологія особистісно орієнтованого навчання та виховання. *Майстер-клас*. 2010. №1. С. 8–9.
2. Сордія О., Пастух С. Використання елементів арт-педагогіки на уроках української мови і літератури. *Рідна школа*. 2016. № 8–9. С. 57–60.
3. Софроній З. В. Арт-педагогічні технології в освітньому просторі. Робоча програма. Чернівці. 2021, 15 с. URL: http://www.music.chnu.edu.ua/res//music/40edumeth/20workprog/014bak/prg_054_art_ped_tekhn_osvit_prosto ri.pdf (дата звернення: 30.10.2022).

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ: СУЧАСНІ РЕАЛІЇ І ВИКЛИКИ

УДК 378.04:791.83:796.41

У. Т. АНТОНЕНКО, здобувачка першого рівня вищої освіти ОПП Циркові жанри (циркова гімнастика: повітряні ремені) факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

Науковий керівник: майстер спорту з спортивної гімнастики, старший викладач кафедри циркових жанрів, факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва **ОРЕЛ Д. В.**

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТРЮКОВОЇ ЧАСТИНИ КОМБІНАЦІЙ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ КМАЕЦМ ЗА ЖАНРОМ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ

Описано специфіку виконання трюкової частини комбінацій в освітньому процесі КМАЕЦМ за жанром повітряної гімнастики.

Ключові слова: повітряна гімнастика, повітряні полотна, повітряні петлі.

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

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

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

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

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

Опис специфіки виконання трюкової частини комбінацій в освітньому процесі КМАЕЦМ за жанром повітряної гімнастики, представлено повітряними полотнами та повітряними петлями.

Повітряні полотна, елемент «Млин»: темповий обертальний елемент, обертання напруженого тіла вздовж полотна у формі відкритого поперечного шпагату.

Техніка виконання: елемент «млин» виконується з висоти донизу. Замотування корпусу полотном відбувається зверху. Відкриваємо розніжку на робочу сторону (для виконавця – правша / лівша), фіксуємо ту ж підколінку, далі через спину на іншу ногу накидуємо полотно та робимо перемах на протилежний бік для отримання фіксації на поясі.

Вихідне положення – баланс, лежачи на спині, з розкритим поперечним шпагатом, рука одна тримається за основу полотна, інша тримає утворений при замотуванні вузел на попереку. З цієї позиції починається крутка в поперечному шпагаті, паралельно підлозі, за допомогою переставляння рук.

У кінці фіксуємо рух підколінкою та зупиняємося в точці.

Повітряні петлі, елемент «Обрив на підколінку»: темповий елемент, обрив у підколінку через напівшпагат.

Техніка виконання: елемент виконується з початкового положення, лежачи в петлях на попереку, розкривши ноги в поперечний шпагат, вниз головою. Одна нога згинається і підколінкою фіксується за основу однієї частини петель, інша нога виводиться назад. Дві руки виводяться вниз. З цього положення виконується обрив: вільна нога одним махом на себе проходить між петлями, тим самим виконавець переходить у положення вису на зафіксованій крестом підколінці. Фінальна точка може бути прогином у кільце.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Orel Dmytriy. Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet Corde de Péril). *Innovative solutions in modern science*. 2019. № 6 (33). P. 134–141.

2. Повітряна гімнастика (корд-де-парель, китайський пілон, повітряна рамка, полотна, кільце, реміні, бамбук, трапеція). Професійна підготовка за жанрами: циркова гімнастика : навчальний посібник кафедри циркових жанрів КМАЕЦМ. / Кашеваров В. О., Орел Д. В., Львова І. С., Шариков Д. І.; упорядник та автор Шариков Д. І. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2022. 192 с.

УДК 378.04:791.83.071.2

К. М. ГЕРАСИМЕНКО, заслужений артист України, старший викладач кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

КЛОУН-КИЛИМНИЙ: СПЕЦИФІКА ЦИРКОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ТА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СЬОГОДЕННЯ

Надано зміст терміну клоун-килимний. Розкрито мету і завдання підготовки фахівця у жанрі клоунади.

Ключові слова: циркові жанри, клоунада, клоун-килимний.

Багаторічний досвід практичної підготовки та школи КМАЕЦМ, саме з клоунади характеризується іменами викладачів Київського державного училища естрадного та циркового мистецтв, Київського державного коледжу естрадного та циркового мистецтв та Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, факультету сценічного мистецтва (кафедра циркових жанрів) та Фахового коледжу (циклової комісії циркових жанрів), які підготували висококваліфікованих фахівців з клоунади: Семен Шустер (Housch-Ma-Housch), гурт «Мімірічі», Олексій Ємелін, Сергій Загорський, гурт «Еківокі».

Метою викладання Спеціалізації за жанрами: клоунада (клоун-килимний) у КМАЕЦМ є:

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

– досягти належного рівня фізичного розвитку (відповідної сили, швидкості, спритності, гнучкості і витривалості) засобами спеціальних фізичних вправ для виконання трюкової частини реприз;

– виховати у клоуна високі морально-вольові якості: уміння подавляти в собі відчуття страху; тверду психологічну підготовку, націленість до максимальної концентрації глядача на своєму образі на цирковій арені, сцені тощо;

– сформувати та розвинути засобами акторської майстерності акторський темперамент, виразність, дієвість та творчу уяву клоуна;

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

– виробити у клоуна навички творчого співіснування на манежі з іншими артистами, асистентами, уніформною;

– сформувати у клоуна-килимного спеціальні організаторські навички та уміння, пов'язані з проведенням артистичної діяльності в ринкових умовах[1, с. 70].

Під час навчання студент *повинен*:

– здобути загальні знання та уміння з клоунади;

– сформувати свій власний образ;

– знати принципи розробки та постановки репризи;

– здобути і розвинути фізичну силу;

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

– опанувати трюкові елементи;

– сформувати навички вільної імпровізації та роботи з глядачем;

– виховати в собі морально-вольові якості артиста цирку [4, с. 5–20; 56–59].

Хотілося б зазначити специфіку викладання професійної підготовки за жанрами: клоунада у КМАЕЦМ на прикладі клоуна зі спеціалізацією Килимний.

Клоун-килимний – специфіка циркового клоуна, який виступає під час зміни килиму в цирку, а також між номерами інших артистів, заповнюючи технічні паузи під час встановлення реквізиту [3, с. 296–298].

Клоун-килимний має вміти поєднати юмористичну складову репризи з трюковою частиною. Зокрема, повинен вміти ходити надроті, жонглювати, володіти елементами еквілібристики, дресирувати тварин, володіти музичними інструментами та ін.

Основне завдання клоуна-килимного відволікти увагу глядача від підготовки наступного номеру (технічна пауза) з використанням комічних навичок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єловських Л. Під куполом цирку. Дніпропетровськ : Ліра ЛТД, 2005. 168 с.
2. Пожарська О. Ю. Циркове мистецтво як чинник культурних змін. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2018. № VI (31), Issue 185, Dec. P. 7–12.
3. Рибаків М. О. Київський цирк: люди, події, долі. 2-е вид., доп і випр. Київ : Атіка, 2006. 304 с.
4. Черненко Й. Мистецтво цирку. Київ, 1962. 160 с.
5. Шевченко Л. О. Київський цирк у контексті сучасних мистецьких проблем. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри, науково-методичний аспект : матеріали XI наук.-практ. конф., 15–16 квітня 2021 р.* Київ : КМАЕЦМ. С. 123–129.

УДК 378.04:793.3

В. А. ГРЕК, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

РЕГУЛЯЦІЯ ТА РОЗВИТОК КООРДИНАЦІЙНИХ НАВИЧОК В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ТАНЦІВНИКА НА ПРИКЛАДІ НАВЧАЛЬНО-ТРЕНАЖНИХ ВПРАВ

Розумова та фізична діяльність – складний біологічний механізм характерний для людського організму. Специфіка професійної діяльності вимагає від людини зосередження на певному компоненті, що зумовлюється особливостями використання ресурсів людського тіла. Розвиток координаційних навичок є важливим аспектом у формуванні професійної майстерності танцівника, що в свою чергу створює фундаментальне підґрунтя для подальшого професійного розвитку. Професія танцівника об'єднує всі види людської діяльності, оскільки в збалансованій пропорції використання цих ресурсів спрямовує його на досягнення певних результатів його практичної діяльності.

Ключові слова: танцівник, координація, рух, виконавська майстерність, навчально-тренажна робота, фізичне навантаження.

Найменшою структурною одиницею танцю є рух та його постійне вдосконалення, що в свою чергу створює пластичну основу танцю, виконання якої надає танцівнику певного рівня виконавських компетентностей необхідних для успішної роботи за фахом.

«Рух визначається як будь-яке фізичне переміщення тіла в просторі або зміна його положення. Однак спостерігаючи за танцюристом в русі ми маємо справу не просто з фізичними змінами положення тіла. Це хвилююче глядача враження, що складається з швидкоплинних образів, наповнених силою, гармонією і грацією» [3]. Постійне фізичне навантаження, яке є складовою тренажного процесу включає в себе не менш важливе поняття «координації». Координація рухів, як процес злагодженої роботи м'язового та опорно-рухового апарату людини, орієнтовані на якісне та успішне виконання завдання рухового характеру.

«Розглядаючи структуру координаційних здібностей, не можна не сказати про їх взаємозв'язок з іншими фізичними якостями (гнучкості, сили, витривалості, швидкості). З одного боку, рівень розвитку координаційних здібностей залежить від рівня розвитку фізичних якостей, а з іншого – визначає можливість їх раціонального використання» [4]. У процесі координації важливим є зосередження на виконанні руху та додаткових елементах включених в загальну партитуру навчально-тренажної чи танцювальної комбінації. Ритмічні, музичні, поліцентричні аспекти виконання рухів танцівником створюють цілу комплексну систему координаційних здібностей зокрема: самоорганізації, саморегуляції та самоконтролю виконаного завдання.

«В структурі координаційних здібностей, в першу чергу, необхідно виділити сприйняття і аналіз особистих рухів, наявність часових, динамічних і просторових характеристик рухів тіла і різних його частин в їх складній взаємодії, розуміння поставленого рухового завдання, формування плану й конкретного способу виконання руху. Лише при наявності всіх цих складових може бути забезпечена ефективна імпульсація м'язів і м'язових груп, які необхідно задіяти при виконанні руху. В цьому механізмі важливу роль відіграє точність аферентних імпульсів, які поступають від рецепторів м'язів, сухожилів, зв'язок, а також зорового і вестибулярного апаратів, ефективності їх обробки центральною нервовою системою,

точністю і раціональністю наступних аферентних імпульсів, які забезпечують якість руху» [2].

Виконавська майстерність танцівника базується на цілій низці координаційних особливостей характерних для даного виду мистецтва. Потенційні координаційні здібності характеризуються потенційною можливістю виконання руху до початку активної дії. Актуальні координаційні здібності характерні на початку і під час їх виконання на основі моторної адаптації процесу механічного відтворення. При координації на рівні механічного відтворення руху, важливим є реалізація можливостей танцівника до виконання різних за походженням і змістом рухових дій, які базуються на поліцентричних прийомах, утворюють певні комбінаторні сполучення на основі включення в процес великих м'язових груп усього тіла.

Координація на основі дихання забезпечує формування нової текстури руху та залежить від партитури дихання, пауз, вдиху чи видиху, його довжини та об'єму. Дихання забезпечує органічне поєднання фізичної напруги під час виконання вправ і корелюється з метро-ритмічною складовою руху і координації його музичного відтворення.

Музична координація передбачає виконання певних координаційних сполучень під музичний супровід і на основі слухомоторної координації рухових дій значно полегшує їх виконання. Ритмічна та музична складова вимагає від танцівника навички утримування необхідного темпу та ритму і формує музичність виконання визначаючи динамічні відтінки лексики танцю.

Орієнтація танцівника у просторових умовах формує навички координаційної роботи з простором, визначає напрямок руху, формує мобільність реакцій виконавця та концентрує увагу на просторових рішеннях сценічного майданчику.

Вищезазначені види координації є важливими компонентами навчально-тренажної роботи, які використовуються під час практичного циклу підготовки танцівника. «Практичний цикл підготовки танцівника включає комплекс дисциплін, що розвивають виконавські навички майбутнього танцівника, у такий спосіб визначаючи

професійний рівень його виконання. Кожен компонент освітнього процесу має свою форму навчально-тренажної роботи й відрізняється методичним та практичним підходом до формування її структури» [1].

Ритмічна, музична та рухова координації в збалансованій структурі є фундаментальною основою розвитку базових навичок координації, що мають свою траєкторію ускладнень та відповідно формують координаційні навички, які необхідні у хореографії. Важливим компонентом розвитку координації є збалансованість та регуляція викладачем поетапності ускладнення її структурних компонентів при формуванні навчально-тренажних вправ. Принцип наступності у цьому процесі створює необхідні умови для формування навичок координації з їх поступовим ускладненням. Для ефективного формування координаційних навичок танцівника важливо правильно організувати освітній процес і пам'ятати про цілеспрямований педагогічний вплив у процесі його практичної підготовки. Такий підхід окреслює чіткі орієнтири спрямовані на систематичність, поетапність та рівномірний розподіл навантаження на тіло танцівника в умовах його фізичного, психічного та фізіологічного розвитку, спрямованого на вдосконалення власних виконавських можливостей..

Таким чином, регуляція та розвиток координаційних навичок танцівника на прикладі навчально-тренажних вправ та системи його професійної підготовки має важливе значення, оскільки спрямоване на ефективний розвиток м'язової, рухової, мозкової активності, володіння просторовими та часовими параметрами виконання руху та його методично-практичним та музичним відтворенням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грек В. Навчально-тренажна робота як засіб формування виконавської майстерності танцівника. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень* : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф., 18 лист. 2021 р. Київ : КМАЕЦМ, 2021. С. 23–26.
2. Платонов В. Н. Общая теория подготовки спортсменов в олимпийском спорте. Київ : Олимпийская литература. 1997. 583 с.
3. Хаас Ж. Анатомия танца. Минск : Попурри, 2011. 200 с.

4. Чупрун Н. Ф. Теоретичні основи розвитку координаційних здібностей молодших школярів в процесі занять хореографією : веб-сайт. URL: <https://www.sportpedagogy.org.ua/html/journal/2008-11/08cnfebc.pdf> (дата звернення: 29.09.2022).

УДК 378.04:796.417.2]:78.085.3

Т. Л. ДРАЧ, аспірантка Львівського державного університету фізичної культури ім. Івана Боберського, тренерка-хореограф Школи повітряної акробатики «Шоколад» (м. Львів)

ФОЛЬК-МОДЕРН ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ НАВИЧОК ДЛЯ ВИКОНАВЦІВ У ПОВІТРЯНІЙ АКРОБАТИЦІ ТА ПІЛОННОМУ СПОРТІ

Повітряна акробатика на полотнах та пілонний спорт є техніко-естетичними напрямками спорту, які допомагають розвинути фізичні якості виконавця. Покращити їхню хореографічну майстерність, яка є складовою виступів, можна також завдяки заняттям хореографією, зокрема фольк-модерн танцем. Заняттями хореографією діти та дорослі покращують свою виконавську майстерність, розвивають артистичність та характерність, в процесі формування технічних якостей. Народний танець формує у виконавця навички акторської майстерності, допомагає ознайомитися з різними характерами виконання та створити неповторний колорит національних фарб під час виконання акробатичного номеру. номери з використанням народної хореографії є більш емоційно насиченими, яскравими, для них притаманна передача почуттів виконавців, їх належність до певного національного про шарку.

Ключові слова: фольк-модерн, народно-сценічна хореографія, методика викладання, повітряна акробатика, пілонний спорт.

Питанням хореографічної підготовки спортсменів у техніко-естетичних видах спорту, таких як художня та спортивна гімнастика, фігурне катання, артистичне плавання та ін., а також залученням до цього процесу народно-сценічної хореографії займалися такі науковці як Румба О. Г. (2006), Сосіна В. Ю. (2009), Тодорова В. Г. (2018) та ін. Щодо методичних рекомендацій у народно-сценічній хореографії вагоме місце займає праця сучасних науковців, таких як Зайцев Є. та Колесніченко Ю. (2007) та ін. Питанням розвитку таких напрямків як пілонний спорт, повітряна акробатика на полотнах, кільці, гамаку займалися такі

науковці як Олейник Ганна (2017), Irina Kartali (2018), Steven Santos (2013) та ін. Однак питання застосування фольк-модерну як засобу хореографічної підготовки виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті ще не піднімалося у сучасній літературі.

Метою нашого дослідження було визначити вплив народно-сценічної та фольк-модерн хореографії на розвиток виконавських здібностей у повітряній акробатиці на полотнах, кільці, гамаку та пілоні. Для цього були поставлені такі **завдання:**

– вивчити наявні літературні джерела щодо можливості застосування народно-сценічної хореографії та фольк-модерну в процесі підготовки виконавців у техніко-естетичних видах спорту;

– розробити програму хореографічної підготовки виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті із застосуванням народно-сценічної хореографії та фольк-модерн танцю;

– провести педагогічний експеримент на базі Школи повітряної акробатики «Шоколад», в процесі якого застосувати засоби народно-сценічної та фольк-модерн хореографію, як засіб хореографічної підготовки виконавців у цих напрямках.

Фольк-модерн танець – це ускладнена версія народного танцю, яка включає в себе як елементи народного танцю, так і елементи сучасної хореографії. Для формування у виконавцях з повітряної акробатики виконавських навичок, ми спробували застосувати саме цей стиль хореографії [1, с. 6]. Фольк – це більш стилізований напрям народного танцю, який допомагає виразити балетмейстеру сучасні ідеї в народному танці. Використовувати фольк-модерн для постановок з учнями корисно, адже він допомагає поєднати сучасний танець з народною хореографією та виховати в них відчуття національного стилю.

Для постановок фольк-модерну підійдуть музика сучасних виконавців, котрі використовують у своїх композиціях етнічні мотиви.

В результаті вивчення попередніх наукових робіт з народної та народно-сценічної хореографії було розроблено програму хореографічної підготовки виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті із застосуванням народно-сценічної хореографії та фольк-модерн танцю. Заняття слід розпочинати з руху учнів по колу, під час котрого можна виконувати біг, піднімання ніг, «бігунець», «вірвовочку» та ін. Далі слід учням дати змогу розігрітися біля опори, розтягнутися [1, с. 78].

Слід виконати екзерсис біля опори. Наприклад, *Plie* в стилі українського народного танцю; далі *battement tendu* в стилі італійського народного танцю разом з *battement tendu jete*; далі ми пропонуємо виконувати вправу *rond de jampe parter* в стилі угорського танцю; *battement fondu* у стилі східного танцю; *battement frappe* у стилі молдавського танцю; *rond de jambe an ler* з «вірвовочною» у стилі угорського танцю; *adajio* з виконанням *developpe releve lan* у стилі молдавського танцю; *grand battements* в іспанському характері [2, с. 56]. Слід враховувати вік виконавців та рівень підготовки. В процесі занять комбінації можна поступово ускладнювати та урізноманітнювати.

Наступною частиною уроку, запропонованою в програмі є вивчення танцювальних зв'язок на середині залу біля полотен. Продовжуємо заняття з учнями вивченням танцювальних комбінацій в характері українського, шотландського, молдавського, угорського танцю; знайомимося з іспанським «Фламенко», польським «Краков'яком», українським «Гопаком», італійською «Тарантелюю» та ін [3, с. 250].

Для впровадження фольк-модерн програми, пропонуємо під час виступів поєднувати народну хореографію з акробатикою. Такі номери допомагають створити танцювальне шоу, яке яскраво виглядає та створює малюнок на кількох рівнях простору.

Щоб перевірити можливість такого поєднання, створили постановку у стилі фольк-модерн під музику Онуки «Zenit», в самому номері поєднали народний танець з сучасною хореографією. А також гармонійно з'єднали його з виконанням акробатичних елементів на кільці. Повітряне кільце, на нашу думку, більше асоціюється з «віночком», що можна підкреслити оформленням самого приладу.

Таким чином, завдяки проведеному дослідженню вивчили вже проведенні наукові дослідження з приводу застосування народно-сценічної хореографії та фольк-модерн хореографії в процесі підготовки виконавців у техніко-естетичних видах спорту. Номери з застосуванням фольк-модерн хореографії виходять більш емоційними, виразними, характерними та створюють позитивний настрій у глядача, що сприятиме успішності виконавців під час виступів та змагань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зайцев Є. В., Колесніченко Ю. В. Основи народно-сценічного танцю : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівня акредитації. Видання друге, допрацьоване і доповнене. Вінниця : Нова книга, 2007. 416 с.
2. Сосина В. Ю. Хореография в гимнастике : учеб. пособие для студентов вузов. Киев : Олимпийская литература, 2009. 135 с.
3. Тодорова В. Г. Хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту : монографія. Львів : ЛДУФК, 2018. 252 с.
4. Олейник А. Танец и акробатика на пилоне : учебное пособие. Киев, 2015. 112 с.
5. Steven Santos. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars. Simply Circus. Steven A. Santos II, 2013. 186 p.

УДК 378.04:780.614.331.071.2

ЛЮ КЕСІНЬ, аспірантка кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ)

ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД ДО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА-СКРИПАЛЯ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОГО НАВЧАННЯ

Розглянуто проблему самовдосконалення виконавського апарату студента-скрипаля у процесі фахового навчання з позицій інтегративного підходу до вивчення педагогічних явищ та процесів. Розкрито сутність поняття «самовдосконалення виконавського апарату студента-скрипаля». Запропоновано перспективні напрями пошуку дієвих форм і методів формування стійкості цілісного особистісного утворення з мотиваційно-ціннісних, когнітивно-

інтелектуальних та операційно-діяльнісних детермінант поступового самовдосконалення виконавського апарату студента-скрипаля.

Ключові слова: *виконавський апарат скрипаля, фахове навчання, інтегративний підхід, психологічні ресурси, фізіологічні ресурси.*

Освітня парадигма у період прискореного збільшення об'єму інформації потребує розробки ефективних технологій підготовки висококваліфікованих фахівців мистецької спрямованості, до яких належать скрипалі. Саме тому актуалізується проблема пошуку дієвих форм та методів самовдосконалення виконавського апарату студента-скрипаля у процесі фахового навчання.

Означена проблема турбувала не одне покоління визначних митців музичного мистецтва та науковців з теорії та методики музичного навчання. Її розглядали з позицій:

– індивідуально-особистісного методологічного підходу до розвитку професійних якостей фахівців (Н. Антонова, 2011; К. Дурай-Новакова, 1983; І. Коваль, 2017 та ін.);

– особистісно-діяльнісного методологічного підходу до виконання поставлених завдань (А. Асмолів, 2002; О. Огієнко, 2016; В. Бурназова, 2016 та ін.);

– акмеологічного методологічного підходу до безкінцевого вдосконалення професійної діяльності (М. Ковальчук, 2017; А. Козир, 2008; М. Нечипоренко, 2019 та інші) тощо.

Нажаль, проблема самовдосконалення виконавського апарату студента-скрипаля у процесі фахового навчання є мало дослідженою з позицій інтегративного методологічного підходу. Натомість, саме цей методологічний підхід до вивчення педагогічних явищ і процесів надає змогу дослідити короткострокові та довгострокові спроможності особистості активізувати і мобілізувати як психологічні, так і фізіологічні ресурси організму на досягнення мети. Представники цієї наукової позиції розглядають поняття «готовність до самовдосконалення фахових якостей» як одночасне динамічне і стійке функціонування інтегративного утворення у свідомості індивіда, що забезпечує формування ціннісних орієнтирів під час підготовки до професійної діяльності і їх трансформацію у виконавські дії у процесі досягнення мети. Короткострокова

готовність до самовдосконалення фахових якостей забезпечує динамічність функціонування інтегративного утворення у свідомості суб'єктів. Вона формується напередодні її прояву в максимально наближених умовах до професійної діяльності і саме тому не «встигає» набрати ознак стійкості. Довгострокова готовність до самовдосконалення фахових якостей формується заздалегідь. На процес її формування тривало впливають як внутрішні, так і зовнішні фактори, що надає змогу досягти стійкості функціонування психічних процесів спрямованих на мобілізацію власних ресурсів необхідних для досягнення мети [5, с. 76-84; 6, с. 112-116; 10, с. 43-47 тощо].

Досліджуючи акмеологічні засади професійно-педагогічної самореалізації майбутніх вчителів А. Козир надавала провідного значення усвідомленому мисленню у формуванні готовності особистості до досягнення акмерівня фахової майстерності, а саме інтегрованим новоутворенням в їх роботі [9, с. 225].

Отже, такі інтегровані новоутворення в психіці студента-скрипаля мають спонукати його до акмерозвитку власного виконавського апарату в умовах самотійної виконавської діяльності.

Прибічники інтегративного методологічного підходу до дослідження педагогічних явищ та процесів заглиблюються у вивчення закономірностей впливу емоційного стану на формування ціннісних орієнтирів та їх трансформацію у виконавські дії під час досягнення мети. Зокрема, В. Чайка (2006), розглядаючи сутність та структуру готовності педагогічних фахівців до самовдосконалення професійної майстерності зазначила, що означений феномен є «психічним станом особистості», котрий детермінує її функціональні психічні процеси в ході фахової діяльності [12]. Аналогічних позицій дотримувалась і В. Квас. За її переконаннями, «... готовність студентів до професійного самовдосконалення являє собою особливий особистісний стан, який передбачає наявність у студента мотиваційно-ціннісного ставлення до майбутньої професійної діяльності, спрямованості на розкриття індивідуальності у навчальній і професійній діяльності з метою успішного просування в ній» [6, с. 122].

Таким чином, слід зазначити, що проблему самовдосконалення виконавського апарату студента-скрипаля у процесі фахового навчання слід розглядати з позицій інтегративного методологічного підходу в аспектах:

1) формування стійкості цілісного особистісного утворення з мотиваційно-ціннісних, когнітивно-інтелектуальних та операційно-діяльнісних детермінант поступового розвитку їх фахової майстерності;

2) створення умов для неперервного цілеспрямованого й осмисленого вдосконалення виконавської техніки;

3) успішного перебігу сценічно-концертної діяльності зі збереженням перспективи подальшого самовдосконалення виконавського апарату.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Н. О. Темпераментальні детермінанти готовності до професійної діяльності у студентів психологічного факультету. Н. О. Антонова. *Проблеми сучасної психології. Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України*. 2011. Випуск 12. С. 35.

2. Асмолов А. Г. По ту сторону сознания: методологические проблемы неклассической психологии. Москва : Смысл, 2002. 480 с.

3. Бурназова В. В. Розвиток артистизму і творчого потенціалу молодших школярів як домінанта професійної майстерності вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки БДПУ*. 2016. Вип. 2. С. 85–92.

4. Дурай-Новакова К. М. Формирование профессиональной готовности студентов к педагогической деятельности. : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра пед. наук : 13.00.01. Москва., 1983. 32 с.

5. Дьяченко М. И., Кандыбович Л. А. Психологические проблемы готовности к деятельности. Минск : БГУ, 1976. 176 с.

6. Квас В. Проблема формування готовності майбутніх учителів до професійного самовдосконалення. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки НПУ ім. М. П. Драгоманова*. 2018. Випуск 141(II). С. 120–129.

7. Коваль І. С. Формування професійної готовності майбутніх рятувальників до діяльності в екстремальних умовах. : дис. ... канд-та пед. наук : 13.00.04 / Державна служба України з надзвичайних ситуацій; Львівський державний ун-т безпеки життєдіяльності. Львів, 2017. 299 с.

8. Ковальчук Майя Олегівна. Формування готовності майбутніх учителів до застосування мультимедійних навчальних систем у початковій

школі. : дис. ... канд-та пед. наук : 13.00.04 / Житомирський держ. ун-т імені Івана Франка. Житомир, 2017. 282 с.

9. Козир А. В. Професійна майстерність учителів музики : теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова. 2008. 378 с.

10. Нечепоренко М. А. Формування готовності майбутніх учителів іноземних мов до професійно-особистісного саморозвитку. : дис. ... канд-та пед. наук : 13.00.04 / Вінницький нац. аграрний ун-т; Тернопільський нац. пед. ун-т імені Володимира Гнатюка. Вінниця-Тернопіль, 2019. 290 с.

11. Огієнко О. І. Теоретико-методологічні засади формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної педагогічної діяльності. *Формування готовності майбутніх вчителів до інноваційної діяльності: теорія і практика* : колективна монографія. Київ, 2016. С. 11–81.

12. Чайка В. М. Підготовка майбутнього вчителя до саморегуляції педагогічної діяльності : монографія. Тернопіль : ТНПУ. 2006. 275 с.

УДК 78.085.3:796.012.43

З. М. МАКАРОВА, доцентка, заслужена артистка України, доцентка кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ОБЕРТІВ У МОДЕРН-ДЖАЗ ТАНЦІ

Досліджено особливості виконання різних видів поворотів та обертів у техніці модерн-джаз танцю. Розглянуто різні види обертальних рухів.

Ключові слова: повороти, оберти, модерн-джаз танець, техніка виконання.

В хореографічному мистецтві повороти та оберти є не лише елементом віртуозності, а насамперед засобом танцювальної виразності та образної пластики. Вони надають танцю динаміки та драматизму. Оберти можуть набувати різного характеру: виконуватись стрімко або стримано, холодно або темпераментно, з динамічним наростанням або спадом. Отже, виступають яскравим виразним засобом емоційного стану актора-танцівника. Оберти можуть слугувати як зв'язуючим елементом, так і основним, кульмінаційним рухом. Оскільки

хореографічна лексика джазового танцю у своїй основі є віртуозною, то використання обертальних рухів в ній є достатньо активним. У модерн-джаз танці часто використовуються оберти з техніки класичного танцю як у «чистому вигляді», так і трансформовані.

У багатьох танцювальних техніках існують рухи, в які поворот додається як елемент ускладнення, від чого сутність самого руху не змінюється і він залишається у своїй основі таким самим, як і при виконанні без оберту. Існують і такі рухи, де повороти та оберти є формотворчою основою, без якої вони не можуть бути виконані. Такі рухи розглядаються окремо, як обертальні. Вони розрізняються за швидкістю темпу, повторюваністю та безперервністю. Наприклад, різноманітні *pirouettes*, *tour chaines* тощо. Повороти та оберти можуть бути виконані на підлозі – *par terre* та у повітрі – *en l'air*, а також у напрямках: назовні (від себе) – *en dehors* або всередину (до себе) – *en dedans* [3, с. 298].

Рухи, які виконуються у повороті, допомагають розвивати навички точно та стійко орієнтуватись у просторі. Так, за допомогою оберту можуть ускладнюватись такі рухи як: *battement tendu*, *battement jete*, *grand battement jete*, *rond de jambe par terre*, *rond de jambe en l'air*, *battement fondu* тощо.

Досить часто, зокрема і у модерн-джаз танці, використовуються повільні повороти у великих позах, які виконуються за допомогою невеликого зміщення п'яти опорної ноги у момент фіксації великої пози – *tour lent*. Особливого значення у даному випадку набуває збереження висоти ноги та фіксація пози, в якій відбувається обертання.

Особливістю виконання піруетів у модерн-джаз танці є зміна положення опорної та робочої ноги. Положення робочої ноги може бути як розгорнутим, так і прямим (*sur le sou-de-pied*), у коліна, або відкрите у будь-якому напрямку. Також можливі різні варіанти розташування опорної ноги: розгорнуте або пряме, на різних рівнях півпальців, на всій ступні, на різних рівнях *plie*. Положення рук і корпусу також варіюються.

Техніка виконання піруетів має три складові: а) обертальний поштовх; б) власне оберт; в) завершення або

вихід з повороту. У цій послідовності і розглядаються усі форми та правила виконання піруетів [3, с. 324].

Джазові піруети *en dehors* виконуються з IV джазової або твістової позиції, положення опорної ноги пряме на пліє, робоча нога у коліна, також у прямому положенні, спина рівна, а крижовий відділ хребта підібраний вперед-вгору, руки в I позиції. Одним із варіантів виходу з повороту є перехід у партерні перекати. Кількість піруетів з одного підходу може бути різною і має визначатись у момент поштовху.

До напівпіруетів належить *tour chaîne* – стрімкий безперервний ланцюг поворотів у просуванні по прямій, діагоналі або по колу. У модерн-джаз танці рівень цього оберту може змінюватись (різні рівні півпальців, на *demi plie*). Кожен оберт *tour chaîne* ділиться на два рівномірних напівповороти, які виконуються у I напіврозгорнутій або прямій позиції швидко і зливаються у єдине ціле. Перехід від одного напівпіруету до іншого відбувається із найменшим просуванням на мінімальну відстань у напрямку II або IV позиції.

До групи поворотів на двох ногах відносяться такі повороти, як *touch turn* та *de bouler*. *Touch turn* – поворот, подібний до *soutenu en tournant*. Робоча нога ставиться попереду або позаду опорної навхрест на півпальці, поворот здійснюється на 1/2 кола або на повне коло. *De bouler* – поворот, який починається зі слайду правою ногою вбік у II розгорнуту позицію у *grand plie*, правою стороною до напрямку руху, руки у II позиції, поворот відбувається одночасно з виходом із *plie* та приведенням лівої ноги вперед у V позицію на півпальці, поворот лівим плечем вперед, руки закриваються у I позицію [1, с. 87].

У модерн-джаз танці достатньо часто використовуються повороти, при виконанні яких танцівник змінює рівень розташування тіла під час обертання. Ця зміна може відбуватися при обертанні на місці, коли виконавець поступово згинає коліна та опускається вниз або піднімається вгору, а також під час просування у просторі.

В усіх вищезазначених поворотах віссю обертання є хребет, який знаходиться у вертикальному положенні, і центр ваги розташовується над опорною ногою. Однак у модерн-джаз танці

існує група поворотів, при виконанні яких хребет відхиляється від вертикальної вісі — це так звані лабільні оберти. Ці не дуже стійкі повороти закінчуються або падінням, або переходом у стійке обертання, або виконавець робить кілька кроків, щоб повернути рівновагу [2, с. 81]. Зазвичай виконують не більше одного чи двох таких поворотів з одного підходу, і виконуються вони за рахунок дуже мобільного і підтягнутого тазостегнового пояса. Наприклад: повороти у положенні tilt і T-положенні; у положенні attitude з нахиленим вперед корпусом; barrel turn; пірует з нахилом curve; поворот на двох ногах у положенні hinge. Положення рук можуть бути різними, але обов'язково фіксованими для утримання рівноваги.

Необхідно підкреслити, що техніка обертів у будь-якому танцювальному стилі вимагає від виконавця навичок вільно і точно орієнтуватись у просторі, правильно переміщувати центр ваги тіла на опорну ногу, стійко утримувати вертикальну вісь тіла, правильно відтворювати форму руху, добре відчувати його ритм та динаміку. Особливого значення при виконанні поворотів та обертів набуває відчуття рівноваги. Основа, на яку спирається правильний і стійкий оберт, – це професійно поставлені і добре відпрацьовані рухи ніг, рук, корпусу і голови, а також добре розвинута сила м'язів, витривалість та увага.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Макарова З. М. Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва : навч. посіб.. Київ : КНУКіМ, 2017. 116 с.
2. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. Москва : ИД «Один из лучших», 2004. 414 с.
3. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. Санкт-Петербург : Лань, 2005. 496 с.
4. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Підручник. 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2007. 324 с.

ОУ ЦЗЯЮЙ, аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ)

САМОКОНТРОЛЬ ВОКАЛІСТА У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ДО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ

Розглянуто роль самоконтролю вокаліста у процесі підготовки до сценічного виступу. Висвітлено вихідні та похідні властивості атрибутів контролю музично-виконавської діяльності вокаліста. Охарактеризовано специфіку відображення просторо-часових, модально-інтенсивних, предметних, цілісних та узагальнених ознак атрибутів контролю музично-виконавської діяльності вокаліста. Доведено потребу у розробці ефективних технологій вдосконалення процесу саморегуляції вокаліста під час підготовки до сценічної діяльності.

Ключові слова: вокаліст, підготовка до сценічної діяльності, самоконтроль, саморегуляція, вихідні та похідні властивості атрибутів контролю.

Розвиток цивілізації потребує високодуховної особистості, яка забезпечить соціокультурні перетворення. Формування такої особистості можливе лише на засадах світової науки і культури, де основним компонентом виступає музичне мистецтво, в якому фіксуються морально-естетичні цінності епохи. Сформовані цінності доносяться до наступних поколінь завдяки митцям сценічної діяльності. Саме тому сьогодення вимагає від вокаліста «живого спілкування» зі слухацькою аудиторією, що надає особливої актуальності проблемі його підготовки до такого виду діяльності.

Перспективність розв'язання означеної проблеми вбачається у розробці ефективних технологій вдосконалення процесу саморегуляції вокаліста під час підготовки до сценічної діяльності, адже саморегуляція забезпечує внутрішнє управління перебігом запам'ятовування та відтворення як необхідної інформації, так і виконавських умінь та навичок [1, с. 88–89; 6, с. 195–201 тощо].

У науковій літературі зміст поняття «саморегуляція» пов'язується з самоуправлінням психологічної сфери особистості з метою мобілізації і розвитку її потенціалу. Першим її складником є самоконтроль, завдяки якому здійснюється фіксація внутрішнього психофізіологічного стану та результатів діяльності. Саме тому вбачається за доцільне розглянути досягнення психологічної науки стосовно специфіки роботи першого складника саморегуляції – самоконтролю.

Самоконтроль діяльності вокаліста можливий тільки за умови чітко визначених атрибутів контролю, які характеризуються вихідними та похідними властивостями. Вихідні властивості атрибутів контролю проявляються у просторо-часових та модально-інтенсивних властивостях, а похідні – у предметності, цілісності та узагальненості [2, с. 178–223; 3, с. 67–95; 4, с. 34–75 тощо]. Просторо-часові властивості атрибутів контролю відображають найбільш загальні ознаки будь-яких сигналів стосовно музичної інформації, фонації звуку, злагодженості відтворення технічних умінь або виконавських навичок тощо. Саме завдяки цій властивості атрибутів контролю «засвідчуються» зміни їх координат, тобто: просторовим компонентом локалізуються зміни рельєфу, форми і величини атрибутів контролю, а часовим – зміни тривалості їх руху.

Модально-інтенсивні властивості атрибутів контролю аналогічно їх просторо-часовим властивостям можуть відображати ознаки як на рівні перцептивного образу, так і на сенсорному рівні. Якщо специфіка модальності заключається у відображенні якості кожного сигналу відповідно до інших подразників, які сприймаються даним аналізатором, то інтенсивність – у відображенні універсальної кількісно-енергетичної властивості сигналів, що віддзеркалюють потужність та силу подразників у дії [5, с. 112–143].

Слід зазначити, що саме завдяки модально-інтенсивним властивостям перцептивного образу вокаліста розкриваються різноманітні характеристики його атрибутів контролю (музичної інформації, фонації звуку, злагодженості відтворення технічних умінь або виконавських навичок тощо).

Предметність, як перша похідна властивість атрибутів контролю вокаліста, є прямим вираженням сенсорно-перцептивної «двошарності» його уявного образу, де вихідний атрибут контролю виділяється з загального просторового фону. Саме предметність атрибутів контролю надає змогу вокалісту їх вдосконалювати під час підготовки до сценічної діяльності завдяки видозміненню відповідних координат зовнішньої просторо-часової структури. Виділення і розпізнавання атрибутів контролю у процесі роботи над музичним твором вважається вторинним по відношенню до виявлення його образу і локалізації з загального фону [6, с. 195–196].

Цілісність, як друга похідна властивість атрибутів контролю вокаліста, є прямим вираженням специфіки співвідношення будь-яких його елементів з інтегральною структурою. Вона відображає єдність/взаємопов'язаність цих елементів, а не їх відмінність і, таким чином, «показує» цілісне утворення атрибутів контролю. Детермінантами їх об'єднання у процесі роботи над музичними творами є:

- «яскравість звуків»;
- близькість емоційно-тембрального їх забарвлення;
- спільний напрям руху звуків, або їх однорідність тощо [6, с. 197–198].

Узагальненість, як остання похідна властивість атрибутів контролю вокаліста, є наскрізною складовою всіх означених властивостей цих атрибутів (просторо-часових, модально-інтенсивних, предметності, цілісності та узагальненості) і уособлює специфічні риси кожної з них. Саме завдяки останній похідній властивості атрибутів контролю вокаліста (узагальненості) відображається динаміка їх зміни під час роботи над музичними творами [6, с. 199].

Отже, використання досягнень психологічної науки стосовно специфічних властивостей, які відображають ознаки атрибутів контролю, може скласти методологічну основу пошуку ефективних технологій вдосконалення процесу саморегуляції вокаліста під час підготовки до сценічної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурназова В. В. Развитие артистизму і творчого потенціалу молодших школярів як домінанта професійної майстерності вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки БДПУ. Вип. 2.* Бердянськ: БДПУ, 2016. С. 85–92.
2. Веккер Л. М. Психические процессы. Ленинград : Ленингр. ун-т. 1981. Т. 3. 323 с.
3. Кораблёва Е. В. Устойчивость самоконтроля в экстремальных условиях в связи с эмоционально-волевыми особенностями личности : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Российская академия образования ордена Трудового Красного Знамени. Психологический ин-т. Москва, 1993. 170 с.
4. Генковска В. М. Особенности саморегуляции как формы психической устойчивости личности в стрессовых ситуациях : дис ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Киевский ордена Ленина и Октябрьской революции гос. ун-т имени Т. Г. Шевченко. Київ, 1990. 149 с.
5. Никифоров Г. С. Самоконтроль человека. Ленинград : Ленингр. ун-т, 1989. 192 с.
6. Юник Д. Г. Збереження привабливості атрибутів контролю як засіб формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів. *Наукові записки: зб. наук. статей НПУ ім. М. П. Драгоманова*, 2007. Вип. LXX (70). С. 194–202.

УДК 378.011.3-051:7:784.4

Н. О. СЕМИЧОВА, викладачка основного та додаткового музичного інструменту (бандура) Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпропетровської обласної ради

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО УЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ НАРОДНОПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ

У тезах досліджено особливості формування професійної компетентності майбутнього учителя мистецтва засобами народнопісенної культури. Описано важливість народних пісень як культурно-історичного та художнього досягнення українського народу. Зазначено, що музична культура особистості є невід'ємною частиною культури того народу, до якого належить. Перелічено теми, які необхідні для освітньої програми на основі народнопісенної культури. А також надана характеристика компонентам системи музично-педагогічної освіти, що

сприятиме вихованню національної самосвідомості особистості майбутніх учителів мистецтва.

Ключові слова: *музично-педагогічна освіта, музичний лекторій, музична культура, народна пісня, народнопісенна культура.*

Результативне масштабування та покращення системи педагогічної освіти в нашій країні потребує гарантування її національного характеру, що є можливим на засадах відтворення в її суті національних звичаїв, аналізування культурно-історичної та художньої ролі досягнень українського народу.

Ключовим методом реалізації цієї задачі є українське народне музичне мистецтво. Музичне мистецтво є уособленням найвищих цінностей й найдорожчих ідей українського народу, у ньому найяскравіше презентовано і якнайкраще збережено традиційний виховний ідеал, представлений у високохудожній образній формі, доступній для сприйняття і розуміння навіть спеціально не підготовленим слухачам і глядачам, саме тому воно сприймається сучасною молоддю [2, с. 211].

Пісня є найпростішою й найрозповсюдженішою формою вокальної музики, в якій природно переплітаються поетичний та музичний образи. Для пісні, як різновиду вокального жанру, характерними є завершеність, самостійність, наспівність мелодичної лінії, проста структура й відповідність музики загальному змісту літературного тексту.

Народна пісня – один із провідних жанрів українського музичного фольклору. Вона багатогранно відображає життя людини в різні суспільно-історичні епохи, розкриває її багатство та красу. Народні пісні глибоко розкривають менталітет народу, завдяки своїй чуттєвості проникають у людські серця, підносять настрій, надихають до праці, підтримують, заспокоюють, супроводжують людину протягом усього її життя, за різних обставин та ситуацій [1, с. 109].

Музична культура особистості є невід'ємною частиною культури того народу, до якого належить. Тому в вокально-виконавській підготовці майбутніх учителів мистецтва українська народна музика займає чільне місце як така, що розкриває всю глибину життя народу, його духовну культуру. На заняттях із постановки голосу доцільно запропонувати

здобувачам освіти своєрідний народно-пісенний методичний лекторій, спрямований не лише на розвиток вокальної майстерності майбутніх фахівців, а й на опанування методикою ознайомлення школярів із художньо-виразними засобами української народної музики для застосування в подальшій музично-педагогічній діяльності. Основними формами роботи були тематичні заняття, музичні лекції, бесіди, свята української народної пісні.

До програми музичного лекторію, що застосовується в процесі вокальної підготовки здобувачів освіти, важливо включати такі теми: «Українська народнопісенна творчість», «Пісня – душа народу», «Пісні річного календарного циклу», «Колискова – пісня матері», «Українські народні думи та історичні пісні», «Життєва правда в ліричних піснях українського народу», «Українські композитори – співці народної музики», «А вже весна, а вже красна», «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» тощо [1, с. 110].

Використання пісенно-обрядового фольклору в процесі професійного формування учителя мистецтва піднімають актуальність питання розробки методик, що сприятимуть глибшому засвоєнню музично-педагогічних знань на основі комплексного вивчення національного матеріалу в процесі навчання, а також практичної підготовки щодо його використання, сприяють активізації пізнавальної діяльності майбутніх учителів мистецтва, розвитку їх музично-естетичних уявлень, підвищенню загального рівня музично-естетичної культури, формуванню відповідним чином їх моральних переконань.

Формування національної орієнтації в процесі фахової підготовки здобувачів освіти відділення музичного мистецтва тісно пов'язане з подальшим розвитком системи музично-естетичного виховання школярів. Тому для забезпечення ефективної роботи випускників музично-педагогічного факультету гостро постає питання про використання матеріалу пісенно-обрядового фольклору не тільки в системі педагогічної підготовки, але й безпосередньо у школі [3, с. 192].

Щодо поза аудиторної роботи, спрямованої на формування музичної культури здобувачів освіти, на розвиток їхніх творчих

здібностей засобами народного музичного мистецтва, то досить ефективною формою роботи є музичний лекторій, до програми якого можуть бути включені такі теми: «Українська народна пісенна творчість», «Народна пісня – душа народу», «Пісні річного календарного циклу», «Колискова матері», «Українські народні думи та історичні пісні», «А вже весна, а вже красна» тощо. Цінними щодо використання народного музичного матеріалу є також музичні календарно-обрядові свята (Андрія, Миколая, Калити, Різдвяний вертеп). Важливо, щоб в організації та проведенні цих форм роботи брали участь самі здобувачі освіти. Це стане своєрідним стимулом до творчих пошуків, сприятиме формуванню в майбутніх педагогів позитивного ставлення до народного музичного мистецтва та їх власного розвитку як творчих особистостей.

Великі можливості в опануванні народним музичним мистецтвом мають також оркестри та ансамблі народних інструментів, ансамблі сопілкарів, фольклорні ансамблі. У процесі такої роботи здобувачі освіти набувають навичок колективного музикування, розвивають свої музичні здібності, формують творчий потенціал і музичний смак.

Необхідною умовою виховання музичної культури та розвитку творчої особистості здобувачів є створення педагогічних ситуацій, які стимулюють творчу ініціативу майбутніх педагогів та власне «Я». Це зумовлено тим, що особистісне забарвлення процесу засвоєння змісту навчальних предметів мистецького циклу сприяє їх емоційно-смісловому осягненню, яке складає основу реалізації потенціалу мистецьких творів. Показниками ефективності їх впливу стають не лише відповідні знання та вміння здобувачів освіти, але й їхня активність, творчі вияви, асоціативні уявлення, потреба у самовираженні та самовдосконаленні, оригінальність та унікальність. Народне музичне мистецтво виховує у здобувачів освіти високу художню культуру, яка поєднується із глибокими знаннями в галузі історії, народознавства, традицій і звичаїв свого народу, мистецтва [2, с. 214].

Обґрунтувавши взаємозв'язок між опануванням здобувачами освіти українською народнопісенною культурою та вихованням у них національної самосвідомості, слід

дотримуватися системи цілеспрямованого і послідовного збагачення змісту музично-педагогічної освіти цінностями української народнопісенної культури, що сприятиме вихованню національної самосвідомості особистості майбутніх учителів мистецтва. Основними її компонентами є:

– поглиблене вивчення і залучення до навчально-виховного процесу спецкурсу «Українська народна музична творчість», який сприяє комплексному викладанню українознавчого музичного матеріалу, глибокому засвоєнню здобувачами освіти народнопісенної культури українського народу, усвідомленню пізнавальної, виховної, розвиваючої, культуро творчої функцій української народної пісні;

– збагачення змісту нормативних музично-педагогічних дисциплін цінностями української народнопісенної культури (історія української музики, хорознавство, хоровий клас, диригування, сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних форм, постановка голосу, основний і додатковий музичний інструмент, методика музичного виховання та ін.) [3, с. 192];

– розширене використання здобувачами освіти української народнопісенної культури у поза навчальний час: виконавській діяльності (солісти, ансамблі, хори), роботі художньо-творчих об'єднань, наукових гуртків, фольклорній практиці, самовираженні в музичній творчості, науково-педагогічних дослідженнях, творчих конкурсах на краще виконання української народної пісні, мультимедійних презентаціях творів, інсценізаціях тощо;

– оволодіння здобувачами освіти методикою музичного виховання школярів на національних засадах, зокрема за програмою поглибленого вивчення учнями початкових класів творів української народнопісенної музики.

Система цілеспрямованого і послідовного збагачення змісту музично-педагогічної освіти цінностями української народнопісенної культури забезпечить позитивну динаміку зростання основних показників національної самосвідомості майбутніх учителів мистецтва, зокрема почуття національного єднання й ідентичності [3, с. 193].

Отже, створення цілісної педагогічної системи підготовки майбутніх учителів мистецтва до формування національної

культури школярів засобами народної пісенності передбачає: формування позитивної атмосфери навчання для усвідомлення національних цінностей та своєї ролі у їх збереженні; активізацію пізнавального інтересу до народної пісні та подальший пошук інтегративних зав'язків між різними напрямками народної творчості; спонукання до емоційного переживання художнього образу пісні через стимули що пробуджують індивідуальний світ образів; застосування інноваційних форм музично-просвітницької діяльності для залучення школярів до вивчення народнопісенної спадщини свого народу

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваль Л., Мороз М. Здійснення вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі вивчення українського пісенного фольклору. *Нові технології навчання*. 2021. № 95. С. 106–112.

2. Коваль Т. В., Граб О. В. Розвиток творчої особистості майбутнього педагога засобами народного музичного мистецтва. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2021. № 74. Т. 2. С. 211–215.

3. Козіна О. Вплив української народної пісні на формування професійної компетентності майбутніх учителів музики. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2014. № 10. Ч. 1. С. 189–193.

УДК 378.091.39:78

С. М. СЕРГІЄНКО, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету;

Марія ЄРЕМЕЙЧУК, здобувачка першого ступеня вищої освіти спеціальності 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» Бердянського державного педагогічного університету

ДИСКУСІЯ ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОГО ОБГОВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

В статті розкриваються особливості використання дискусій як форми організації навчально-виховної діяльності на уроках музичного мистецтва. Проаналізовано місце дискусій в сучасних психолого-педагогічних дослідженнях

вітчизняних та зарубіжних вчених. З'ясовано значення дискусій для гармонійного особистісного розвитку здобувачів освіти.

Ключові слова: *освітній процес, музичне мистецтво, пізнавальна діяльність, самостійність, компетентність, конфліктостійкість, дискусія, форма навчання.*

Сучасний ритм життя вимагає від людей все більш активної соціальної позиції і той, хто не встигає за швидкоплинністю соціальних процесів, зменшує свої шанси на досягнення успіху та реалізацію життєвих цілей. Саме тому одним з пріоритетних завдань сучасної шкільної освіти має бути формування активної, впевненої в собі особистості.

Освітній процес на уроках музичного мистецтва має на меті сприяння розвитку гармонійної особистості, збагаченої духовно та з широким світоглядом. Гармонійному психічному розвитку підлітків сприяє активне спілкування із представниками референтної групи, саме тому використання комунікативних форм роботи та організація колективних обговорень музичних творів має таке важливе освітнє значення.

Впровадження дискусій в освітній процес є не лише способом активізації та інтенсифікації навчальної діяльності учнів, а й шляхом формування комунікативних компетенцій учнів, що є запорукою успішної суспільної взаємодії. За допомогою впровадження дискусій на уроках музичного мистецтва можна успішно формувати в учнів навички конструктивної критики та висловлювання власної думки, часто всупереч громадській. В цьому ж напрямку спрямовані дослідження Т. В. Дрожжиної, яка наголошує на необхідності формування в підлітків конфліктологічних компетенцій [1].

В науковій літературі з психології та педагогіки все більше уваги приділяється питанням застосування комунікативних технологій у процесі навчання. Так, Н. О. Хупарцева розкриває роль евристичних бесід у формуванні психіки учнів. Н. І. Третьяк наголошує на необхідності формування почуття власної гідності у школярів, а успішна участь у дискусії значно підвищує самооцінку учнів. Представники зарубіжної педагогічної спільноти, серед яких Д. Джонсон, також підтримують думку про необхідність реалізації навчально-виховної діяльності у

співпраці не лише вчителя з учнями, а й самих учнів між собою, що вкотре підтверджує ефективність групових та фронтальних дискусій на уроках [2].

В. О. Киричук досліджує умови стимулювання соціально-комунікативної активності школярів, серед яких важливе місце займає стимулювання до конструктивного, впорядкованого спілкування на уроці [2]. Михальчук Н. О. розглядає дискусію як окрему форму навчання та приділяє особливу увагу дослідженню саме психологічних умов її ефективності [3].

В цілому, аналіз наукових досліджень підтверджує інтерес вчених до дискусії як окремої педагогічної категорії, проте все ж недостатньо висвітленою залишається проблема впровадження дискусій у процес навчання предметів мистецького циклу, зокрема музичного мистецтва.

Аналізуючи дискусію як метод навчання можемо виділити такі її основні функції:

- інформаційна, що полягає в обміні думками, повідомленнями, інформацією;

- налагодження взаємодії, а саме всебічної готовності учнів до спільного вирішення питань та формування навичок поведінки у конфліктних ситуаціях;

- спонукальна, що стимулює активність учасників комунікації;

- пізнавальна – розширення власного кругозору за рахунок сприйняття точок зору членів колективу;

- емоційно-експресивна, що формує вміння цікаво та виразно висловлювати власну думку, толерантно та терпимо ставитись до чужих думок.

Всі вище зазначені функції дискусії як форми колективної взаємодії покликані також задовольнити вимоги до сучасного, інтерактивного уроку музичного мистецтва.

Школа на рівні з іншими сферами життєдіяльності дитини має дбати про її психологічне здоров'я, адже вона є своєрідним соціальним середовищем, що закладає основи інтелектуального, культурного, духовного, соціального, економічного розвитку людини. Так, на думку М. Джеход, в структуру психологічного здоров'я входять такі компоненти: позитивне ставлення до себе,

оптимальний розвиток особистості, само актуалізація, психічна інтеграція (автентичність, конгруентність), особистісна автономність, реалістичне сприйняття оточуючих, вміння адекватно взаємодіяти з суспільством та впливати на інших людей. Уроки музичного мистецтва знижують емоційне та психологічне напруження в учнів, викликане вивченням складних тем точних та гуманітарних дисциплін. Можливість долучення до прекрасного та висловлення власної думки з приводу прослуханих чи вивчених музичних творів сприяє самоактуалізації школярів.

Запровадження дискусій в освітній процес загальноосвітніх шкіл дозволяє формувати активну особистість, задовольняти потребу учнів у спілкуванні, розвивати їх комунікативні навички та вміння сприймати інших. Особливого значення набуває дискусія у роботі з підлітками, що характеризуються підвищеним рівнем агресивності та тривожності. Вони в більшій мірі підлягають впливу негативних емоційних переживань та ще не мають навичок психологічного захисту. Спілкування підлітків із однолітками і дорослими треба вважати найважливішою умовою їх особистого розвитку. Невдачі у спілкуванні ведуть до внутрішнього дискомфорту, компенсувати який не можуть ніякі об'єктивні високі показники у іншій системі їхнього життя й діяльності.

Спілкування є не тільки самостійною сферою життєдіяльності підлітків, воно охоплює всі інші сфери його життя й уроки музичного мистецтва не мають бути винятком. Цим пояснюється інтерес педагогіки до дискусії, прагнення виявити її роль у формуванні особистості, її виховні можливості. Дискусія з одного боку є організованим процесом спілкування на уроці, а з іншого відображає можливості вчителя у регулюванні гармонійного, духовно збагаченого й естетичного розвитку учня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дрожжина Т. В. Педагогічні умови формування конфліктологічної компетенції учнів загальноосвітнього навчального закладу : дис...канд. пед. наук : 13.00.07 / Харківський національний педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2006. 228 с.

2. Киричук В. О. Психолого-педагогічні умови стимулювання соціально-комунікативної активності старшокласників : дис...канд. пед. наук : 13.00.01 / Національний педагогічний ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 1997. 198 с.

3. Михальчук Н. О. Психологічні умови ефективності дискусії як форми навчальної роботи (на матеріалі курсу "Світова література") : дис... канд. психол. наук : 19.00.07 / АПН України, Ін-т психології ім. Г. С. Костюка. Київ, 2001. 267 с.

УДК 378.04:784:784.9

ЯО ЦЗЯЛІ, аспірантка кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ)

ГОТОВНІСТЬ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА ДО СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ ЙОГО СТРЕСОРСТІЙКОСТІ

Розглянуто залежність успішності сценічної діяльності студента-вокаліста від якості підготовки концертної програми і від його психологічної готовності адекватно відреагувати на дію стресорів. Доведено, що висока успішність прилюдних виступів студента-вокаліста можлива лише за умови прояву ними стресоростійкості. Розкрито перспективи пошуку ефективних форм і методів формування готовності студента-вокаліста до сценічної діяльності з урахуванням тривалого та короткострокового впливу стресорів на процес прилюдної інтерпретації музичних творів.

Ключові слова: *готовність, студент вокаліст, сценічна діяльність, стресоростійкість, естрадне хвилювання, музичні твори.*

Духовне оновлення кожного народу зі збереженням/відродженням культурних традицій є основою його подальшого розвитку. Орієнтація на якісну прилюдну презентацію шедеврів музичного мистецтва висуває нові вимоги до фахової підготовки студента-вокаліста. Його сценічна діяльність характеризується підвищеною емоціогенністю умов, які створюються дією внутрішніх та зовнішніх стресорів. Саме тому особливої актуальності набуває проблема формування готовності студента-вокаліста до сценічної діяльності в контексті його стресоростійкості.

Готовність студента-вокаліста до сценічної діяльності в контексті його стресоростійкості поглиблено ніким ще не розглядалась. Разом з тим, у праці Д. Юника доводиться, що успішність виконання вокальних творів залежить від здатності до самовладання фахівця при дії стресорів [9, с. 177–220]. Самовладання студента-вокаліста відображається у прояві спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення» та «хвилювання в образі») або руйнівних («хвилювання-апатія» та «хвилювання-паніка»). Поява руйнівних видів естрадного хвилювання навіть у талановитого студента-вокаліста може негативно вплинути на якість фонації звуку, «викривити» його тембрально-естетичне забарвлення, вокальну артикуляцію тощо.

Поява у студента-вокаліста руйнівних видів естрадного хвилювання можуть спричинити такі стресори, як: стресори невдачі; стресори страху; стресори відвернення уваги; стресори темпу або швидкості; стресори детермінації неприємних фізичних відчуттів; стресори боротьби; стресори розумової або фізичної перевтоми [7, с. 88–89; 9, с. 64]. Надмірна інтенсивність дії декількох стресорів з однієї групи або навіть одного стресора будь-якої групи викликає у студента-вокаліста стан тривожності, який з часом може «набрати» ознак резистентності та призвести до енергетично-емоційного виснаження його організму [2, с. 89–90; 8, с. 137–138].

Науковцями кінця ХХ – початку ХХІ століть експериментально доведено, що тривога особистості у процесі прилюдного виступу детермінується відсутністю високої якості засвоєння матеріалу та уявлень про умови майбутньої діяльності, тобто «дефіцитом інформації» [1, с. 187–189; 3, с. 52–55; 4, с. 91–84 тощо]. Саме тому Н. Гоноболін наголошував на необхідності ліквідації «дефіциту інформації» не тільки якісним засвоєнням матеріалу, а й інформованістю про можливу появу певної групи стресорів у процесі прилюдної діяльності [5, с. 183].

Отже, стресоростійкість студента-вокаліста в умовах сценічної інтерпретації музичних творів залежить як від якості підготовки концертної програми, так і від його психологічної готовності адекватно відреагувати на дію стресорів.

Підтвердження цієї позиції простежується у науковій праці О. Булгакової. Досліджуючи психологічну готовність студентів до соціальної взаємодії, вона дійшла висновку, що поняття «готовність» має різні ознаки, але у провідних із них закладено загальну ідею «бути готовим до чого-небудь», тобто бути готовим застосувати заздалегідь засвоєні прийоми та методи чинення опору стресорам для досягнення бажаного результату. За переконаннями дослідниці, сформуванню такої готовності можна тільки завдяки не тільки цілеспрямованому усвідомленню можливої дії стресорів, а й продуманій усвідомленій активності, «... яка налаштовує особистість на майбутню діяльність і забезпечує успішність цієї діяльності» [3, с. 53]. На думку М. Дяченка та В. Пономаренка, у фахівців з високою якістю засвоєння теоретичних знань, творчих умінь і виконавських навичок у процесі їх відтворення в емоціогенних умовах проявляються «... стенічні емоції, з середньою — хвилювання та тривога, з низькою — надмірна емоційна напруга» [6, с. 111].

Джерелом виникнення емоційного стресу у студента-вокаліста під час сценічної діяльності може виступити як дія інформаційного стресу, так і дія короткострокових та тривалих стресорів [1, с. 156–174; 7, с. 88–89; 8, с. 137–138; 9, с. 177–220 тощо].

Таким чином, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно розгляду готовності студента-вокаліста до сценічної діяльності в контексті його стресоростійкості, слід зазначити:

1) основою виникнення у нього спонукальних видів естрадного хвилювання у процесі сценічної діяльності виступає впевненість у спроможності продемонструвати високу результативність відтворення засвоєних знань, творчих умінь і виконавських навичок в умовах навіть надмірної інтенсивності дії стресорів;

2) висока успішність прилюдних виступів студента-вокаліста можлива лише за умови прояву ним стресоростійкості;

3) розмежування науковцями готовності особистості до професійної діяльності на два види (тривалої та короткострокової дії) створює методологічну основу для пошук в ефективних форм і методів формування готовності студента-

вокаліста до сценічної діяльності з урахуванням тривалого та короткострокового впливу стресорів на процес прилюдної інтерпретації музичних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баранов А. А. Стрессоустойчивость в структуре личности и деятельности учителей высокого и низкого профессионального мастерства : дис. ... канд-та психол. наук : 19.00.07 / Санкт-Петербургский государственный ун-т. Санкт-Петербург, 1995. 217 с.
2. Бурназова В. В. Розвиток артистизму і творчого потенціалу молодших школярів як домінанта професійної майстерності вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки БДПУ*. 2016. Вип. 2. С. 85–92.
3. Булгакова О. Ю. Психологічна готовність студентів до соціальної взаємодії : дис. ... док-ра псих. наук : 19.00.07 / ДЗ «Південноукраїнський нац. пед. ун-т імені К.Д. Ушинського». Одеса, 2019. 586 с.
4. Генковска В. М. Особенности саморегуляции как формы психической устойчивости личности в стрессовых ситуациях. дис. ... канд-та психол. наук : 19.00.01 / Киевский ордена Ленина и Октябрьской революции гос. ун-т имени Т. Г. Шевченко. Київ, 1990. 149 с.
5. Гоноболін Ф. Н. Психологія. Київ : Вища школа, 1975. 261 с.
6. Дьяченко М. И., Пономаренко В. А. О подходах к изучению эмоциональной устойчивости. *Вопросы психологии*. 1990. №1. С. 106–112.
7. Леви Л. Некоторые принципы психофизиологических исследований и источники ошибок. Л. Леви. *Эмоциональный стресс* : труды Междунар. симпозиума, Стокгольм, 5–6 февраля 1965 г. Ленинград, 1970. С. 88–108.
8. Селье Г. Стресс без дистресса. М. : Прогресс. 1979. 254 с.
9. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : монографія. Київ : ДАКККіМ. 2009. 338 с.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

**II Всеукраїнської науково-практичної конференції
(відкрита для іноземних учасників)**

**МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

*з нагоди 90-річчя Бердянського державного педагогічного
університету*

17–18 листопада 2022 року

Упорядник – М. М. Погребняк

Відповідальна за випуск – М. М. Погребняк

В оформленні титульної сторінки використано фотокопію картини
«Шлях. Роздуми» Чаркіна Серафима Серафимовича
(Всеукраїнська художня виставка «Невловний птах»,
присвячена 300-річчю від Дня народження Григорія Сковороди,
Полтавський художній музей, 2022 р.)

Підписано до друку 30.12.2022 р.

Формат: 60x84/24. Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 12,1. Замовлення № 7424.

Наклад 100 прим.

Друк ПП «Астроя»

36014, м. Полтава, вул. Шведська, 20, кв. 4

Тел.: +38 (0532) 509-167, 611-694

Дата державної реєстрації та номер запису в ЄДР

14.12.1999 р. № 1 588 120 0000 010089