Міністерство освіти і науки України
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди

В.М. Волчукова, Н.А. Бугаєць, О.В. Лімaнська, О.М. Тіщенко

МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ: ОСНОВИ КУРСУ

Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Хореографія» (для денної та заочної форми навчання)

Харків-2013

УДК [378.147:792.8] (075)
ББК 74.586.6 я 73
В 67

Укладачі:
Волчукова В. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії ХНПУ імені Г. С. Сковороди;
Бугаєць Н. А. – доцент, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії ХНПУ імені Г. С.Сковороди;
Ліманська О. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії ХНПУ імені Г. С. Сковороди;
Тіщенко О. М. — викладач кафедри хореографії ХНПУ імені Г. С. Сковороди.

Рецензенти:
Кікоть А. А. – доктор культурології, професор кафедри режисури Харківської державної академії культури;
Рощенко О. Г. – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії й теорії світової та української культури Інститута мистецтв імені Г. П. Котляревського

Затверджено редакційно-видавничою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.
Протокол № 9 від 10.10. 2013р.

В 67 Волчукова В.М., Бугаєць Н.А., Ліманська О.В., Тіщенко О.М. Методика роботи з хореографічним колективом: Основи курсу /Навчально-методичний посібник / Волчукова В.М. – Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. — 326 с.

В навчальному посібнику викладено методику роботи з хореографічним колективом різної вікової категорії. Особлива увага приділяється учбово-виховній роботі хореографічного колективу народно-сценічного танцю зі студентською молоддю, а саме організаційній, планувальній, виховній, репетиційній, постановчій, концертно-конкурсній. Надаються теоретико-методологічні основи учбової дисципліни «Методика роботи з хореографічним колективом». У посібнику приведені психофізіологічні особливості дітей різних вікових категорій (дошкільний, молодший, середній, старший шкільний вік, студентської молоді) та їх врахування у роботі керівника хореографічного колективу народно-сценічного танцю; розглянуті методи, принципи і форми хореографічного навчання у педагогічних вузах України.

Навчальний посібник розрахований на студентську та викладацьку аудиторію кафедр хореографії педагогічних вищих навчальних закладів, на вчителів хореографії у загальноосвітніх школах, профільних ліцеїв мистецтв, гімназій, керівників позашкільних закладів освіти (ансамблів народно-сценічного танцю).

ББК 74.586.6 я 73

© Волчукова В. М.
©Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди
© «НТМТ», видавництво

ЗМІСТ

Глосарій 6

Вступ 17

Розділ 1. Предмет та теоретичні основи навчальної дисципліни «Методика роботи з хореографічним колективом 18

1.1. Визначення мети та завдань навчальної дисципліни «МРХК» 18

1.2. Етимологія понять «танець» та «хореографія» 19

1.3. Основні теорії танцю 21

1.4. Характерні особливості виразних засобів танцю 22

1.5. Функції хореографічного мистецтва 26

1.6. Жанри, форми, типи, види хореографічного мистецтва 27

1.7. Етимологія понять «художній напрям», «хореографічний напрям», «художній стиль» та «хореографічний стиль» 30

1.8. Визначення поняттям «колектив», «хореографічний колектив», «дитячий хореографічний колектив», «аматорський хореографічний колектив», «студентський хореографічний колектив» 31

Розділ 2. Принципи, форми та методи хореографічного навчання у профільних педагогічних ВНЗ 33

2.1. Принципи хореографічного навчання у профільних ВНЗ 33

2.2. Форми хореографічного навчання у профільних ВНЗ 34

2.3. Методи викладання хореографічних дисциплін у профільних вузах 37

Розділ 3. Педагогічні умови професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії у профільних педагогічних ВНЗ 47

3.1. Специфіка професійної підготовки учителя хореографії у ВНЗ ... 47

3.2. Специфіка профільної підготовки студентів спеціальності «Хореографія» у педагогічних ВНЗ 55
3.3. Педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ 62
3.4. Зміст та основні завдання художньо-творчої діяльності студентів спеціальності „Хореографія” 70
3.5. Педагогічні умови адаптації студентів-хореографів до художньо-творчої діяльності у профільних ВНЗ 75
3.6. Критерії та рівні сформованості образно-художнього мислення студентів-хореографів в процесі фахової підготовки 78
3.7. Формування навичок імпровізації в процесі фахової підготовки студентів-хореографів 81

Розділ 4. Особливості організації та проведення учбово-виховної роботи у танцювальному колективі 88
4.1. Особливості організаційної роботи у хореографічному колективі 88
4.2. Особливості виховної роботи у хореографічному колективі 97
4.2.1. Завдання виховної роботи у ВНЗ та принципи її реалізації 97
4.2.2. Напрями і форми виховної роботи у вузах 99
4.2.3. Принципи виховної роботи у хореографічному колективі в ЗОШ 107
4.3. Особливості організації та проведення учбово-репетиційної роботи у хореографічному колективі 113
4.4. Специфіка підготовки майбутнього вчителя хореографії до постановчої роботи у дитячому хореографічному колективі 125
4.5. Особливості концертно-конкурсної діяльності хореографічного колективу 150
4.5.1. Специфіка підготовки майбутнього вчителя-хореографа до концертно-конкурсної діяльності у ХНПУ імені Г.С. Сковороди 150
4.5.2. Специфіка виконавської діяльності майбутніх вчителів хореографів в процесі професійної підготовки 161

Розділ 5. Психофізіологічні особливості дітей дошкільного, шкільного віку, студентської молоді та їх врахування у роботі керівника хореографічного колективу.....166

5.1. Психофізіологічні особливості дітей дошкільного віку та їх врахування в хореографічній роботі.....166

5.2. Психофізіологічні особливості молодших школярів і їх врахування в роботі керівника хореографічного колективу 169

5.3. Психофізіологічні особливості школярів основної школи і їх врахування в роботі керівника хореографічного колективу 173

5.4. Психофізіологічні особливості старшокласників та їх врахування в роботі керівника хореографічного колективу 174

5.5. Психофізіологічні особливості студентської молоді 1-5 років навчання у профільних ВНЗ та їх врахування в роботі керівника хореографічного колективу.....176

Розділ 6. Особливості формування педагогічної майстерності майбутнього викладача народно-сценічного танцю в процесі фахової підготовки хореографів.....183

6.1. Сутність педагогічної майстерності у наукових дослідженнях.....183

6.2. Етапи формування педагогічної майстерності майбутнього керівника хореографічного колективу в профільних ВНЗ 186

6.3. Критерії формування педагогічної майстерності майбутнього керівника колективу народно-сценічного танцю в процесі фахової підготовки хореографів у профільних ВНЗ.....188

6.4. Формування хореографічної майстерності майбутніх вчителів хореографії у процесі фахової підготовки 196

6.5. Особливості та структура індивідуального стилю професійної діяльності викладача хореографа та рівні його результативної діяльності 204

Теми до лекційних, практичних занять та самостійної роботи 217

Питання до іспитів та заліків.....219

Список літератури 233

Додатки 241

ГЛОСАРІЙ

Адаптація в навчанні — це спрощення тексту для тих, хто починає вивчати якийсь навчальний предмет.

Адаптація професійна студента-хореографа у ВНЗ - це процес, або результат процесу пристосування студента на першому році навчання на кафедрі хореографії у ВНЗ до особливостей навчально-виховного процесу. Адаптації професійній студента-хореографа сприяє добра підготовка впродовж 5-ти років навчання до виконання своїх обов'язків в учбово-виховному процесі, а також кмітливості, самостійності, відповідальності, допомога з боку викладацького складу кафедри хореографії та ін. студентів.

Академічний хист – хист до відповідної галузі науки, у даному випадку до хореографії. Обдарований викладач знає предмет не тільки в обсязі програми чи підручника, а значно ширше і глибше, постійно стежить за відкриттями в цій галузі, вільно володіє матеріалом.

Аматорський хореографічний колектив є педагогічно керованою системою, що функціонує в умовах вільного часу дітей з метою їх виховання, шляхом залучення їх до активної творчої практики у галузі хореографічного мистецтва.

Архаїзми в хореографічній лексиці – це відроджені з минулого конструкції рухів та їх манера виконання.

Балетні жанри (в пер. з фр. – це рід, вид) - різновиди балетної вистави, які відокремлюються особливостями його зв'язку з літературою, театром, музикою, які виражаються у специфічних рисах його змісту та форми. Існують наступні балетні жанри: лірико-епічні, лірико-драматичні, епіко-драматичні; балети-поеми, балет-роман, балет-казка, трагедія, комедія, драма, балет-п'єса, балет-симфонія. До балетних жанрів також можна віднести розподіл їх на сюжетні та безсюжетні, танцювальні та пантомімні, багатоактні, одноактні, балетна мініатюра, опера-балет, вистава.

Бальний танець – одна з побутових форм хореографії. Сучасні бальні танці є видом спорту і виконуються парою або більшою кількістю виконавців на танцювальних балах, турнірах, чемпіонатах, конкурсах, телевізійних шоу. Бальний танець розподіляється на спортивний бальний і естрадний бальний.

Вульгаризми в хореографічній лексиці – це брутальні жести, пози, які допомагають змалювати той чи інший негативний образ.

Дидактичний хист – спроможність передавати викладачем студентам навчальний матеріал, роблячи його доступним для них, по-

давати практичний матеріал ясно та зрозуміло, викликаючи інтерес до предмета, розвиваючи активну самостійну думку.

Дитячий хореографічний колектив – це: 1. цілісна педагогічна система, яка має своєрідну структуру, педагогічний процес якої спрямований на розвиток у дітей якостей, пов'язаних зі сферою почуттів: моральних (доброзичливість, чуйність, емпатія, стриманість, справедливість), естетичних (почуття краси, зокрема танцювальних рухів, музики), художніх (художній смак, відчуття композиційної довершеності хореографічних творів); та отримання хореографічних знань, вмінь та навичок. 2. позашкільний навчально-виховний заклад, широко доступна організація освіти, яка надає дітям та юнацтву додаткову освіту, спрямовану на здобуття знань, вмінь і навичок з хореографічного мистецтва, а також забезпечує потреби особистості у творчій самореалізації та організації змістовного дозвілля.

Жаргони в хореографічній лексиці – це своєрідні рухи, які використовує постановник для конкретизації певної соціальної групи, кола осіб.

Зорова пам'ять – це фіксація пластичного малюнку танцювального руху з метою його подальшого репродуктивного відтворення. Це вимагає концентрації уваги при показі вправи чи комбінації викладачем з метою визначення її основних елементів і засвоєння правил виконання.

Інтернаціоналізми в хореографічній лексиці - це рухи, які у багатьох народів виконуються без особливих змін.

Історико-побутовий танець – це танці 15-19 ст., які танцювали на балах при палацах, у побутових святах різного прошарку населення багатьох народів світу.

Класичний танець – історично складена, стійка система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка заснована на принципі поетично-узагальненої трактовки сценічного образу.

Комунікативні спроможності – спроможності до спілкування зі студентами, уміння знайти правильний підхід до них, встановити доцільні стосунки.

Керівництво дитячим колективом народно-сценічного танцю - це виконання організаційної та виховної функцій, що спрямовані на знання специфіки діяльності дитячого хореографічного колективу народно-сценічного танцю; володіння необхідними педагогічними умовами професійної кваліфікації його керівника, що припускає вивчення таких розділів управлінської роботи, як технології керування колективом, організація процесу керівництва, оцінювання

результатів професійно-педагогічної діяльності у колективі народно-сценічного танцю.

Локальний танцювальний рух – це танцювальна лексика, яка характерна для певної місцевості, району.

Майстер-клас - форма заняття, для проведення якого запрошується знаний викладач або виконавець. В процесі цих занять студенти мають можливість познайомитись з різними формами подачі матеріалу, сформувати уявлення про поліваріативність методик проведення занять, здійснити їх порівняльний аналіз і визначити шляхи і засоби комбінаторності при створенні власного методу.

Метод навчання - спосіб упорядкованої взаємопов'язаної діяльності викладача-хореографа та студента, спрямованої на розв'язання учбово-виховних завдань.

Мовний хист – спроможність чітко і ясно висловлювати думки і почуття за допомогою промови, а також міміки та пантоміміки.

Навчально-виховна робота хореографічного колективу - це взаємопов'язана діяльність вихователя (педагога-хореографа) й вихованців, яка включає в себе певну систему засобів, форм, методів, принципів навчання та завдань, завдяки якій відбувається формування у вихованців поглядів, переконань, хореографічних вмінь та навичок, звичок поведінки; вона сприяє формуванню гармонійно розвиненої особистості. Напрямами виховної роботи хореографічного колективу є: фізичне, моральне, національно-патріотичне, естетичне, художнє, трудове виховання.

Народний (етнічний) танець – танець окремого народу, який склався на основі народних танцювальних традицій. Теоретичним підґрунтям етнічної хореографії є різноманітні теорії та методології, які використовуються сучасною суспільною наукою та історією, зокрема структурно-функціональний аналіз, порівняльно-історичний метод, метод споглядання, який є своєрідним засобом існування танцю як явища народної культури. З точки зору етнографії народні танці відносяться до акціональних (дієвих) форм фольклору.

Народно-сценічний танець – 1. це художній твір, який опрацював балетмейстер і побудований за сценічними та драматургічними законами на танцювальній лексиці різних народів світу; 2. це твір народної хореографії, що зазнав певної художньої обробки і виконується зі сцени, заново створений балетмейстером-постановником або творчою групою професійного чи самодіяльного колективу танець, що поєднує в собі ознаки і властивості кількох жанрів.

Образно-художнє мислення — це різновид асоціативно-образного мислення, яке пов'язано з тим чи іншим видом мистецтва чи з його синтезом.

Образно-художнє мислення в хореографії – це процес оперування думками і почуттями на основі сприймання художнього образу і особистого життєвого досвіду, яке відображається в хореографічному мистецтві.

Опорна нога – це та нога на яку переноситься вага тіла під час виконання того чи іншого елемента руху працюючою ногою.

Організаторські спроможності – спроможності організувати хореографічний колектив, а також правильно організувати свою власну роботу(планувати роботу та контролювати її).

Педагогічна майстерність – 1) це високе мистецтво виховання та навчання, що постійно вдосконалюється; 2) це доведені до високого рівня досконалості знання, вміння, навички, володіння різними методиками, спрямованими на забезпечення ефективності навчально-виховного процесу; 3) знання виховного процесу, ...виховні уміння; 4) це синтез наукових знань, умінь, навичок, методичного мистецтва, особистісних якостей вчителя; 5) це володіння професійними знаннями, уміннями, навичками, які дозволяють успішно дослідити ситуацію, формувати професійні завдання.

Педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу — це синтез індивідуально-ділових якостей і властивостей особистості педагога, що визначає високу ефективність педагогічного процесу хореографічного колективу, його учбово-виховний процес (репетиційний (учбово-тренувальний комплекс вправ), організаційний, постановчий, концертно-конкурсну діяльність, виховну роботу, шефську та профорієнтаційну діяльність).

Педагогічна майстерність керівника колективу народно-сценічного танцю включає*:* професійну майстерність, організаторські спроможності, танцювальну майстерність, творче мислення, професійні знання та вміння у галузі народно-сценічного танцю та вміння працювати з дітьми різної вікової категорії та молоддю.

Педагогічна майстерність педагога-хореографа — це синтез професійних знань, умінь, навичок у галузі хореографічного мистецтва; педагогічної техніки; майстерності педагога в управлінні собою; танцювальної майстерності і техніки використання необхідного обладнання в педагогічній діяльності; культури мови педагога-хореографа, володіння категоріальним апаратом хореографічного мистецтва; організації педагогічної взаємодії у хореографічному колективі; майстерності педагогічного спілкування; педагогічного такту; педагогічного вирішення конфліктів у колективі: майстерності педагога-хореографа в управлінні освітнім процесом (знання з організації учбо-

во-виховного процесу у хореографічному колективі (організаційної, виховної, учбово-тренувальної, постановчої, концертно-конкурсної діяльності); психолого–педагогічного аналізу і оцінці ефективності учбового заняття і виховних заходів.

Педагогічна діяльність – виховний та навчальний вплив учителя на учнів, спрямований на його особистісний, інтелектуальний та діяльнісний розвиток, який одночасно виступає як основа його саморозвитку й самовдосконалення. Психічну структуру діяльності педагога складають наступні компоненти: проективний, конструктивний, організаційний, комунікативний та гностичний.

Педагогічні уміння в хореографії - це: 1. сукупність педагогічних дій, які послідовно розвиваються у зовнішньому й внутрішньому плані,частина з яких може бути автоматизована і, які засновані на відповідних теоретичних знаннях, й спрямовані на вирішення завдань гармонійного розвитку особистості у хореографічному колективі. 2. це сукупність різноманітних дій учителя хореографії, які перш за все співвідносяться із функціями педагогічної діяльності, і у значній мірі проявляють індивідуально-психологічні особливості учителя й свідчать про його предметно-професійну компетенцію у галузі хореографічного мистецтва.

Перцептивні спроможності – спроможності проникати до внутрішнього світу студента, як особистості, психологічна спостережливість.

Постановчі уміння в хореографії – це вміння до побудови драматургії хореографічного твору, вміння професійно орієнтуватися в музиці і відповідно до цього будувати свою хореографічну драматургію, бути режисером, тобто інтерпретатором хореографічного твору, мати гарну танцювальну техніку, бути гарним виконавцем(танцівником), щоб виразно показати танцювальні рухи і комбінації, знати методику викладання хореографії, мати організаторські, перцептивні, комунікабельні спроможності. Це вміння орієнтуватися у живопису, скульптурі, спроможності повести за собою учнів, запалити їх бажанням працювати і надихнути на працю власною ідеєю/ концепцією, неординарною думкою.

Проблемні заняття - інноваційна форма, в ході якої викладач хореограф створює і формулює проблему, спрямовуючи пошукову діяльність студентів на виявлення шляхів і засобів її розв'язання.

Професійна майстерність - включає спроможність викладачем-хореографом не просто зрозуміло видавати матеріал, але й організовувати самостійну роботу.

Професійна освіта – 1)процес та результат професійного становлення та розвитку особистості, що супроводжується оволодінням знаннями, навичками й уміннями з конкретної професії для виконання спеціалізованих функцій в сфері праці; 2) сукупність знань, навичок і вмінь, оволодіння якими дає змогу працювати спеціалістом вищої й середньої кваліфікації; 3) підготовка в навчальних закладах спеціалістів для трудової діяльності в певній галузі народного господарства, науки, культури; 3) складова частина системи освіти.

Професійна освіта хореографів - це складова частина ступеневої педагогічно-мистецької освіти, що передбачає оволодіння знаннями, уміннями, навичками майбутнього хореографа-педагога, спрямована на максимально повноцінну професійну самореалізацію особистості в області хореографії і зорієнтована на кон'юнктуру ринку праці.

Професійна підготовка – це: 1) процес, в ході якого відбувається професійне становлення майбутніх фахівців; 2) мета і результат діяльності навчального закладу; 3) сенс включення студента у навчально-виховну діяльність.

Професійна підготовка майбутнього вчителя - це цілеспрямована діяльність засвоєння знань студентами та оволодіння ними уміннями й навичками, які будуть використані для стимулювання розвитку особистості учня.

Професіоналізми в хореографічній лексиці – це рухи, які імітують специфічні рухи людей певної професії, спеціальності під час їхньої роботи.

Прохідний елемент в танці – це коли виконавець перебуває у динамічному пориві: він спрямований уперед, а па ще не закінчилося.

Репетиція хореографічного колективу – це складний художньо-педагогічний процес, в основі якого є колективна творча діяльність, яка передбачає окремий рівень підготовки учасників хореографічного колективу. Репетиції поділяються на: робочі, зведені, генеральні, монтажні.

Репродуктивна уява в хореографії – це відтворення заданого викладачем образу, що реалізується у зображенні, описі, розповіді.

Ритмоформула певного руху – це закономірність, в якій відчувається найтіснішій внутрішній зв'язок між хореографічним па та музичним супроводом.

Словесно-логічна пам'ять – це вид пам'яті, що включається під час пояснень та коментарів танцювальних вправ, етюдів, комбінацій, фігур викладачем-хореографом.

Сприймання – це відображення предметів або явищ при їхньому безпосередньому впливі на органи чуттів. Воно пов'язане з обробкою

інформації, яка поступає із зовнішнього середовища і сприяє створенню хореографічних образів, до яких в подальшому оперує увага, пам'ять, мислення і емоції.

Сучасний танець - це новітній вид хореографічного мистецтва XX ст., сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик культури XX ст., які виявили в танці імпровізаційність та індивідуалістичність, а також стабілізували його синтезовану структуру.

Танець – 1) унікальний засіб пізнання невербальних аспектів реальності; 2) вид мистецтва, у якому засобом створення художнього образу є рухи, жести і положення людського тіла; 3. ряд послідовних рухів тіла, погоджених з настроєм людини і підлеглих музичному ритму.

Танцювальна майстерність – високий ступінь художнього вдосконалення у створенні та виконанні хореографічних творів студентом та викладачем.

Танцювальна форма — це танці, які мають відмітні особливості у змісті, принципі побудови, у підборі виразних засобів. Кожна форма має свою відмітну особливість та закономірність, яка присутня тільки їй. Форми російського танцю поділяються на малі (прості) та крупні (складні). До форм російського народного танцю можна віднести: хоровод, перепляс, кадриль, лансьє, кадрильний танок, сюїта, хореографічна картина.

Творча діяльність — це процес створення нової продукції з високими показниками кількості і якості та найменшими витратами часу й сил.

Творча діяльність в процесі фахової підготовки студентів-хореографів — це створення необхідних умов для особистої творчої діяльності студента-хореографа, тобто у процесі занять з профільних дисциплін педагог-хореограф та студент створюють танцювальні комбінації, хореографічні композиції, етюди, сюїти, варіації, які навчають правильного методичного виконання вправ, фігур, розвивають відчуття гармонійного поєднання музики і танцю.

Творча хореографічна уява – це власне оригінальне бачення хореографічного образу.

Творче мислення – вміння нестандартно вирішувати проблему, швидко переключатися з одного аспекту її осмислення на інший, привносити в цей процес частку власної індивідуальності. Напрямки творчого мислення: виконавський (студент в заданому тексті посвоєму інтерпретує зміст танцювальної вправи, виражає власний

емоційний стан), педагогічний (в процесі складання та проведення уроку хореографії він втілює і реалізує власне бачення його мети та завдання.

Форма – це засіб(метод) передачі хореографічного матеріалу, і яким чином він буде викладатися, таку форму цей матеріал, як хореографічний твір буде мати.

Характерний танець – 1. різновид сценічного танцю. На початку 19 століття термін служив визначенням танцю в характері, в образі. Використовувався в інтермедіях в балетах, у яких дійовими особами були ремісники, селяни, матроси, жебраки, розбійники та інші. Танці будувалися на рухах, які характеризують даний персонаж, часто включалися побутові жести; композиція була менш суворою, ніж в класичному танці. 2. Це академічна форма окремих національних танців, створених за допомогою поєднання народного танцю з високою професійною технікою класичного танцю. До характерних танців належать і традиційні танці, що мають елементи жанрового чи побутового образу (матроські танці, або ті, що імітують поведінку звірів, птахів, тощо).

Хореограф-педагог – це фахівець з вищою освітою, який може виконувати свої професійні функції як у педагогічній, так і в хореографічній діяльності.

Хореографічна діяльність - це особливий вид художньої діяльності, яка має вираження у художньому способі сприйняття, пізнання, втілення і організації рухів людського тіла у просторі у відповідності з естетичними принципами та закономірностями розвитку хореографічного мистецтва. Вона представлена сукупністю її основних видів – творчо-виконавською, балетмейстерською, репетиторською, педагогічною.

Хореографічна діяльність в системі естетичного виховання студентів-хореографів – це процес, в основі якого знаходиться активність студента-хореографа, спрямована на інтерпретацію і створення танцювальних рухів, комбінацій, етюдів, композицій, через які виявляється і розвивається емоційно-почуттєва, психофізична, когнітивна та креативна сфери студента. Специфікою хореографічної діяльності в системі естетичного виховання студентів є танцювально-рухова активність. У процесі такої діяльності студенти опановують, відтворюють, інтерпретують та створюють різноманітні за видами й жанрами танцювальні твори, формується система знань, розвиваються емоції, почуття, творче мислення, накопичуються вміння й навички, удосконалюється фізична краса студента тощо.

Хореографічні здібності — це системно-структурне утворенням, в якому можна виділити музично-рухові, інтелектуально-творчі та мотиваційно-особистісні компоненти. Особливості їх співвідношення визначають індивідуальний рівень розвитку хореографічної творчості, створюють своєрідну спрямованість інтересів та потреб особистості.

Хореографічна майстерність – це: 1) характеристика високого рівня виконавської діяльності хореографа, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту танцю, виявлення власного ставлення до його художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення хореографічного твору. Сутність хореографічної майстерності являє собою сукупність компонентів: хореографічні здібності (фізичні данні, орієнтування в просторі, музикальність); хореографічну техніку; сценічну майстерність, яка передбачає наявність емоційності, артистизму, творчої інтерпретації, уміння передавати художній образ твору. Суть майстерності хореографа в тих якостях особистості, які породжують хореографічну діяльність, забезпечують її успішність. 2) це також високий рівень оволодіння професійними вміннями та навичками в галузі хореографії, який передбачає гармонійне поєднання хореографічних знань, творчої активності й прагнення до самовдосконалення.

Хореографічна освіта – це: 1) цілеспрямований й організований процес та результат оволодіння й присвоєння особистістю мови й техніки хореографічного мистецтва, одним з засобів формування цілісної творчої особистості. інтелектуально, морально та емоційно розвинутої; 2) це цілком самостійна, цілісна, багаторівнева, багатоцільова система мета якої є формування спеціаліста-хореографа, підготовка його до хореографічної діяльності.

Хореографічна пам'ять – процеси організації та збереження минулого хореографічного досвіду, що дозволяють повторне використання його в танцювальній діяльності, або повернення до сфери свідомості. Види пам'яті, які використовуються у хореографічному навчанні: словесно-логічна, зорова (іконічна), слухова (ехонічна), моторна, емоційна, образна.

Хореографічне навчання – це спеціально організована пізнавальна діяльність для опанування людиною основами соціального досвіду в галузі хореографії, накопиченого людством.

Хореографічне навчання як педагогічний процес у профільних ВНЗ – це цілеспрямована взаємодія викладача та студента, у процесі якої здійснюється формування теоретичних знань з хореографії,

вмінь та практичних навичок виконання та побудови хореографічних творів, емоційно-ціннісного і творчого ставлення до оточуючої дійсності, відбувається загальний розвиток людини засобами хореографічного мистецтва.

Хореографічне па – органічна послідовність взаємопов'язаних пластичних елементів.

Хореографічний вид – це структурна одиниця в мистецькій системі взагалі та в сучасній хореографії зокрема, певна танцювальна система або сукупність авторських систем танцювальних технік (у мистецтві художніх шкіл).

Хореографічно-педагогічна підготовка студента-хореографа — це інтегрований процес формування і удосконалення хореографічних знань, умінь і навичок, особистісних якостей, затребуваних в галузі хореографічної діяльності, які є результатом професійної компетентності, професійної мобільності і трудового досвіду педагога-хореографа з метою застосування їх як у хореографічній, так і в педагогічній діяльності. Так, майбутній учитель хореографії повинен досконало знати як технічний й методичний бік хореографічної діяльності, так і має володіти основами педагогічної майстерності.

Хореографічне мистецтво – це об'ємне поняття, яке містить різні види хореографії (класичний, народний, народно-сценічний, бальний, історико-побутовий та сучасний танці); це ціла система специфічних засобів і художніх прийомів, художньої виразної мови, за допомогою чого створюється хореографічний образ, який виникає з музично-ритмічних рухів.

Хореографічний напрям – це сукупність найпоказовіших стильових характеристик певного художнього явища в хореографічному мистецтві. Основу напряму становить чітко визначена концепція сприйняття світу й людини. Серед напрямів сучасної хореографії визначаємо такі: імпресіонізм, неокласицизм, модернізм, постмодернізм.

Хореографічний стиль – це стійка система художньо-образних засобів, прийомів танцювальної творчості, характерна для певного історичного періоду та авторського стилю. На сьогодні серед стилів сучасної хореографії визначають: джаз(джаз танець), теп (теп танець), модерн (модерн танець), рок-і-поп (свінг, рок-н-рол, диско, фанк), неокласику (балетна стилістика), постмодерн (авторський суб'єктивний стиль), буто (буто-танець).

Хореографія – 1) вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла

створюються танцювальні образи. 2) «запис руху», тобто танець (від грец. Χορεία) та писати (від грец. γραφή) — мистецтво постановки танцю як послідовності кроків, рухів, фігур для створення найкращого сценічного ефекту . 3. це вид мистецтва, яке властивими йому засобами відтворює життя народу, його побут, культуру, світогляд тощо, вона відбиває процеси, що відбуваються на сучасному етапі розвитку культури.

Хореометрія – наука, що простежує, яким чином стилі танцювального руху пов'язані з соціально-економічним рівнем життя в окремій культурі.

Хореографічний колектив – група об'єднаних загальними цілями і задачами людей, що досягли в процесі спільної танцювальної діяльності високого рівня розвитку. В хореографічному колективі формується особливий тип міжособистісних відносин, для яких характерні: 1) висока згуртованість; 2) колективістське самовизначення; 3) колективістська ідентифікація; 4) соціально важливий характер мотивації міжособистісних виборів; 5) висока референтність членів колективу у ставленні один до одного; 6) об'єктивність у покладанні й прийнятті відповідальності за результати спільної танцювальної діяльності.

Художній напрям слід розглядати як складову художнього процесу, що дозволяє визначати окремі історичні етапи розвитку мистецтва, невіддільні від певних явищ суспільного духовного життя; його основу становить певна концепція світу і людини.

Художній стиль – це естетична категорія; стійка система художніх виражальних засобів та прийомів художньої творчості, характерна для певного історичного періоду.

ВСТУП

На теперешній час, зміни, що відбулися у різних сферах суспільного життя, призводять до значних зрушень в системі організації та функціонування вищої освіти, обумовлюють підвищення ролі і значення університетів як основних осередків науки і освіти, здатних підтримувати нерозривний зв'язок між викладанням і дослідницькою діяльністю та забезпечити підготовку висококваліфікованих спеціалістів.

Нова культурна і освітня політика України пострадянського періоду сприяла тому, що хореографічна освіта, як середня так і вища протягом останнього десятиріччя зазнала суттєвих змін. Сьогодні розвивається система підготовки майбутніх вчителів хореографів у педагогічних університетах. Пріоритетним напрямком підготовки фахівців хореографів є не лише певні знання та вміння, а й розвиток особистості, здатної вільно і самостійно творчо мислити і діяти. У зв'язку з цим, обов'язковим при підготовці висококваліфікованих спеціалістів хореографів є вивчення учбової дисципліни «Методика роботи з хореографічним колективом», яка дає знання, вміння та навички роботи з дитячим і студентським хореографічними колективами будь-якого виду; допомагає грамотно будувати комбінації, етюди, танці, танцювальні сюїти; знати психофізіологічні особливості дітей різної вікової категорії та володіти методологічними принципами при хореографічній роботі з кожною з цих груп.

Курс «Методика роботи з хореографічним колективом» є однією з базових дисциплін в навчально-виховному процесі при підготовці спеціалістів хореографів, розрахований на 1 рік навчання, складається з 1 змістового модулю і є обов'язковим при отриманні освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр».

РОЗДІЛ 1.
ПРЕДМЕТ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КУРСУ «МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ»

1.1. Визначення мети та завдань навчальної дисципліни «МРХК»

Мета: ознайомлення студентів з особливостями учбово-виховної роботи студентського хореографічного ансамблю.

Завдання:

Навчальна дисципліна:

- знайомить студентів-хореографів із функціями керівника студентського хореографічного ансамблю;
- надає знання з принципів, методів та форм роботи у студентському хореографічному ансамблі;
- знайомить студентів з організацією учбово-виховної роботи у студентському хореографічному ансамблі;
- розкриває сутність педагогічної майстерності керівника хореографічного ансамблю;
- надає практичні та теоретичні навички з психофізіологічних особливостей студентської молоді та вміння враховувати ці аспекти у хореографічній роботі студентського ансамблю;
- створення танцювальних комбінацій, етюдів з різних видів хореографії для студентської молоді1-5 років навчання;
- створення індивідуальних планів роботи викладача, робочих програм з хореографічних дисциплін, планів-кураторів, композиційних планів хореографічних постановок, кураторських індивідуальних планів;
- розвиває здібності до швидкої фізичної та психологічної адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у ВНЗ.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

знати:

Методику організації і проведення учбово-виховної роботи у студентському хореографічному колективі.

вміти :

- визначити предмет та завдання курсу «Методика роботи з хореографічним колективом»;

- визначити якості, особливості педагогічної майстерності, якими потрібен володіти керівник хореографічного ансамблю;
- володіти психофізіологічними особливостями студентської молоді та вміння враховувати ці аспекти у хореографічній роботі студентського ансамблю;
- організувати швидку психологічну та фізичну адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у ВНЗ;
- створювати педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в ЗОШ та позашкільних закладах освіти;
- проводити учбово-виховну роботу у студентському хореографічному ансамблі (планувати роботу хореографічного ансамблю, знати виховну, репетиційну, організаційну, постановчу, художньо-творчу роботу студентського хореографічного ансамблю.

Кожен студент хореографічного відділення (ХНПУ) повинен знати методику і вміти працювати з хореографічним колективом. Хореографічне виховання має велике значення у фізичному, моральному, естетичному розвитку людини (засобами танцювального мистецтва воно прищеплює любов до прекрасного).

1.2. Етимологія понять «танець» та «хореографія»

В етнологічній, етнографічній, релігійній, філософській та культурологічній науках поняття «т**анець»** має декілька тлумачень.

- це сукупність виразних і організованих рухів, підпорядкованих загальному ритму, втілених у завершену художню форму;
- конкретний набір тілесних рухів, які здійснюються людиною в окремій, специфічній ситуації;
- це втілення певного ідейного задуму, який розкривається через пантоміму, відповідні пластичні рухи, живі і дійові образи;
- це унікальний засіб пізнання невербальних аспектів реальності;
- це вид мистецтва, у якому засобом створення художнього образу є рухи, жести і положення людського тіла;
- це ряд послідовних рухів тіла, погоджених з настроєм людини і підлеглих музичному ритму.
- це явище культури, в якому засобом створення художнього образу є рухи і положення людського тіла;
- це одна з невербальних систем духовного освоєння світу, його єства, систем спілкування і передачі інформації, виховання і пізнання, що діє в часі, просторі, в ритмі, темпі, в певній формі, атмосфері звуків, кольорах;

- явище, в якому все підпорядковано суворим правилам числення, ритму, метру, порядку, строгому дотриманню загальним законам форми і чіткої супідрядності частин цілому;
- є прадавнім засобом вираження відчуттів релігійних, про які ми знаємо з прадавніх часів людства, і кохання, які виникли задовго до появи людини;
- це ритм, рухи тіла або частин тіла, які виконуються з метою вираження емоцій або служать засобом прояву релігійного настрою, засобом розваги або засобом передачі тих або інших суспільних ідей;
- творчий процес створення образності засобами кінематики людини;
- ескіз або модель життєво необхідного комунікативного зв'язку, що сфокусував в собі найбільш поширені моторно-рухові зразки, які найчастіше і успішно використовувалися в житті більшості людей даної культурної спільності;
- передача специфічною мовою знань, вірування, мистецтва, моральності, законів, звичаїв і деяких інших здібностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства;
- це величезний пласт людської культури, який вбирає і передає своїми власними методами увесь соціально успадкований комплекс засобів діяльності і переконань, складових частин нашого життя;
- це вихід надлишкової людської енергії в постійній реалізації вищих здібностей людини;
- це сукупність пристосувань людини до його життєвих умов;
- є об'єктивною здатністю кожної людини, закладеною в його організмі, так само як і здатність людини дихати;
- це поєднання засвоєної поведінки і поведінкових результатів, компоненти яких розділяються і передаються по спадку членами даного суспільства [26, с. 34-39].

Танець виник з різноманітних рухів і жестів, пов'язаних з трудовими процесами, побутом і емоційною уявою від навколишнього світу. Рухи постійно змінювалися та мали художнє узагальнення і сформувалися у мистецтво танцю - один з найдавніших проявів народної творчості.

Хореографія (від грец. "хорео" танець і "графо" – пишу). 1) вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи. 2) "запис руху", тобто танець (від грец. Χορεία) та писати (від

грец. γραφή) — мистецтво постановки танцю як послідовності кроків, рухів, фігур для створення найкращого сценічного ефекту. 3) запис танців умовними значками. 4) танцювальне мистецтво в цілому. 5) це вид мистецтва, яке властивими йому засобами відтворює життя народу, його побут, культуру, світогляд тощо, вона відбиває процеси, що відбуваються на сучасному етапі розвитку культури [29, с. 564].

1.3. Основні теорії танцю

Сучасні дослідники відокремлюють декілька основних теорій сутності танцю, як одного з важливих складових традиційної культури:

- З точки зору функціоналізму, танцювальна культура у традиційному суспільстві є наглядною ілюстрацією та демонстрацією окремих соціальних відношень у суспільстві, наприклад статусу людини у суспільстві. Танець є формою комунікації, зв'язку між представниками різних категорій традиційного суспільства (танець шамана є засобом утвердження ролі, функцій, які виконуються ним у соціальній системі).
- Теорія еволюціонізму розглядає танець як закономірний результат розвитку людського суспільства.
- У теорії психоаналізу природу танцю розглядають у особливостях людської психіки.
- У теорії моделей культури танець розглядається як явище культури у рамках особливої системи поглядів, саме хореометрії (вона простежує, яким чином стилі танцювального руху пов'язані з соціально-економічним рівнем життя в окремій культурі).

Також існують **теорії походження танцю –** це концепції виникнення танцю:

- *теологічна* — що вважає божественним походження танцю;
- *космологічна* — що вбачає джерело танцю в косморитмічних впливах (З.А Абрамова, Ю.Б.Борев, А.Манегетті);
- *природна* — що виводить танець із земних явищ і процесів;
- *соціологічна* — що шукає початок танцю в наднидивідуальних суспільних структурах: праці, розвазі, релігії і т.д. (А. Авдєєв, Л. Блок, Ю. Борев, К. Бюхер, К. Закс,Є. Корольова, І. Хейзінг);
- *біологічна,* така, що бачить джерело танцю людини у тваринному світі (Х.Елліс,У. Соррел);
- *психологічна*, така, що вкоріняє танець в людських психічних станах і реакціях (А. Мєррей, Р. Коллінгвуд, А. Хаскел) [26, с. 48-51].

1.4. Особливості виразних засобів танцю

Виразні засоби танцю – це складові компоненти створення хореографічного твору (музика, драматургія, хореографічна лексика, хореографічний текст, малюнок, хореографічний образ, пантоміма, міміка, жест, костюм, декорації, світло, реквізит, композиція танцю).

У європейському сценічному танці існують наступні положення: танець існує у просторі і часі. Провідним елементом танцю є положення тіла (у класичному танці – позиції, пози). Перехід від одного положення тіла у інше, їх зміна – це рух. Найпростіша форма танцювального руху – темп; у свою чергу темп трансформується у па, які складаються у різноманітні танцювальні складові. Організація танцю у часі підпорядкована законам окремої музичної системи.

Розглянемо більш детально деякі виразні засоби танцю.

Образ – це конкретний характер людини і його відношення до оточуючої дійсності, які виявляються в дійсності та вчинках, та зумовлені драматургічною дією.

В художньому мистецтві образ – явище вигадане, типове, але разом з тим взяте з самого осередку життя. Він складається з багатьох органічно поєднаних особливостей та властивостей. Сюди входять соціальна, національна, професійна приналежність героя, принципи його сприйняття життя, вдосконалення або, навпаки, падіння особистості до розпаду.

Хореографічний образ – це: 1. цілісне вираження у танці почуттів і думок, людського характеру; 2. узагальнення через характерність тексту до конкретної типовості, тільки такий підхід може створити яскраву особистість, яка своєю дією розкриває сюжет та ідею твору; 3. категорія естетична, під якою розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером за допомогою вигадки [29, с.379].

Малюнок танцю – це розташування та переміщення танцюючих по сценічному майданчику. Якщо ми будемо слідкувати за танцюючими, звертаючи увагу не на їх рухи, а лише на переміщення по сценічному майданчику і зафіксуємо ці переміщення на листі паперу, то тим самим ми зафіксуємо малюнок танцю.

Малюнок танцю складається з композиційного малюнка та композиційного переходу. *Композиційний перехід* – це логічне просування виконавців, в результаті якого виникає новий композиційний малюнок. *Композиційний малюнок* – це стійке, стабільне положення виконавців на сцені. Композиційний перехід не має яскраво вираженої

композиції. Сумісність композиційного малюнка та переходу повинна бути логічною, малюнок повинен органічно витікати з переходу.

Малюнок танцю як і вся композиція, повинен бути підкорений основній ідеї хореографічного твору, емоційного самопочуття героїв, які проявляються в їх діях та вчинках.

Малюнок танцю може бути простий, одноплановий, двохплановий чи багатоплановий. Малюнок будується від простого до складного за законами драматургії. При створенні малюнка треба враховувати логіку розвитку малюнків, прагнути до розмаїття, використовувати принцип контрасту, виділяти основний і другорядний малюнки, фіксуючі та прохідні.

Малюнок танцю залежить по перше від замислу номера, його ідеї, музичного матеріалу, музичної форми всього твору (його внутрішнього характеру і образу, ритмічної сторони, темпу, побудова музичних фраз), національної приналежності танцю (характерні риси танцю, які відображають танці даного народу, його характеру).

В створенні хореографічного образу найголовніше місце займає танцювальна мова і його **хореографічний текст**. Танцювальний текст, який придумав хореограф, повинен бути образним і дієвим для конкретного персонажу.

Танцювальний текст складається з рухів, поз (статичних і динамічних), жестів, міміки і ракурсів. Все це стає танцювальним текстом, лише в тому випадку, якщо підкоряється думці.

У конкретно-чуттевому відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, що у поєднанні становлять основу твору - його танцювальну лексику(тобто рухи).

Рух – це ланцюг жестів в логічній послідовності: ходити, бігати, працювати. В побутовій пантомімі рухи невимушені, в сценічній – художньо організовані, підкреслюють стан виконавця (дещо збільшені за амплітудою).

Кожний танцювальний рух складається з кількох частин: вихідного положення, затакту, основного елементу, прохідного чи прохідних та кульмінаційного елементів. Також танцювальний рух може бути локальним – рух характерний для певної місцевості, району.

Емоційність та конкретність виразних рухів, які використовуються в танці, визначаються почуттям міри та смаком [29, с. 503].

Виконання одного руху обумовлюється формою іншого, у свою чергу передає естафету наступному, таким чином, будується чітка ритмічна зміна систематизованих виразів людського тіла. Органічні та багатогранні зв'язки між ними, жестами, позами підпорядкову-

ються, матеріалу, який поєднується з художнім замислом балетмейстера. Саме ці непомітні на перший погляд, зв'язки, що ґрунтуються і міцно засвоєній мистецтвом того чи іншого народу специфічної будови руху, жесту, пози, їхнього органічного поєднання іншими виражально-зображувальними засобами, притаманним не тільки певній хореографічній культурі, але й окремому жанру, виду, в новому напрямку, ведуть створення чітких лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, з яких і складається хореографічний твір.

У хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу слугує лексика танцю. Однак відразу ж зазначимо, що образність лексики залежить не тільки від її якостей. Лексика стає образною лише у цілісній системі побудови хореографічного твору, в якому розкривається тема, ідея. Класичний танець — це форма відбиття у русі людських емоцій, поезія руху людського тіла. Треба тільки зрозуміти танець як рух соціально і емоційно осмислений і внести його у саму суть дії, будуючи на ньому дію і рух хореографічного образу.

Образність лексики — категорія стилістична, вона створюється за допомогою об'єднання серії своєрідних рухів, жестів, міміки, засобів їх виконання і т.д.

Розвиток лексики залежить від:

1) культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу;

2) зв'язку танцювальної лексики з конкретно уявною дією, тобто сюжетом твору;

3) поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами(малюнком, композицією).

Внутрішню техніку артистів формує осмислена **танцювальна техніка,** яка переробляє фізично-емоційні, біологічні ритми й окремі інтонації у функціональному русі з великою кількістю нюансів, динамічних відтінків, деталей. Під час створення образного тексту необхідно враховувати жанр, стиль, характер та форму майбутнього хореографічного твору.

В хореографічний текст входять також міміка, пантоміма і жести.

Міміка – особливий дар, нема акторської майстерності. Якщо відсутня міміка, і якщо цього не дала сама природа, школа повинна розвивати у виконавців м'язи обличчя.

Пантоміма – це не вистава для глухонімих, де жести заміняють слова. Жести в пантомімі вимагають максимального кипіння почуттів. В балетному мистецтві жест має велике значення як один із основних провідників змісту, який виражає думки. почуття і внутрішній

стан героїв. Наші руки разом зі словами виражають почуття. переживання. Допомагаючи слову найбільш виразно виражати думки і почуття. Театральний жест відрізняється від побутового. Його відмінність в тому, що він повинен бути більш рельєфний, чіткіший масштабніший. Якщо в драматичному театрі жест доповнює мову, в опері – вокальну партію, то в балетному театрі, де основним засобом виразності являється пластика людського тіла. Жест разом з мімікою є основним. Рухи можуть бути виразні "розмовляючими" від природи, але й можуть бути "дерев'яні", малорухливі і невиразні. В такому випадку руки як і міміку потрібно розвивати. Робити це слід на положеннях рук класичного, народно-сценічного, історично-побутового танцю, на уроках акторської майстерності добиватись максимального почуття у проведенні певної думки чи дії [13,С.80].

Жест (пантоміма) має три різновиди:

1. Безпредметна пантоміма ("вгадай") – створюється ілюзія існуючого предмета, що не може бути повноцінним мистецтвом, але може бути використане в окремих ігрових епізодах.

2. Наслідувальна ("подражательная") пантоміма вважається театральною і використовується в гротескних творах.

3. Транспонуюча пантоміма, коли через жест, емоції створюється поема людського тіла (сприйняття горя, смерті та ін.).

Жест – це лаконічний рух, який визначає стан людини та її ставлення до оточення". Жести можна розподілити на самостійні та допоміжні – жестикуляція.

Жести можуть бути:

1. Загальноприйняті: реакція на темряву і світло, холодне і гаряче, страх і захист, втому і спеку, погляд вдалечінь з прикладеною до очей рукою.

2. Жести набуті: нервові постукування рукою, заламування пальців, тупотіння ногами (злість), переможений (руки вгору), сльози і сміх, танець та радісні обійми.

3. Жести побутові та релігійні: вітання та прощання, поклони та реверанси, палець до губ (мовчи), палець угору (погроза).

4. Умовні жести: кивнути головою – згода, хитання головою вліво та вправо (ні), хочу їсти, хочу пити, два роз'єднанні пальці вверх, у формі латинської V – перемога (вікторія).

Балетмейстер у створенні художнього образу відштовхується від сюжету, ідеї і будує хореографічний образ на основі музичного матеріалу.

Музика – це вид мистецтва, основний носій інформації, її обміну та засіб спілкування.

Основними компонентами музики є – ритм, мелодія, гармонія.

Ритм у танці – послідовна зміна рухів, більш-менш тривалих зачасом, акцентованих та неакцентованих (по аналогії з музикою). Організований ритм – метр (дводольний, чотиридольний – симетричні, до кожної сильної – одна слабка доля).

Темп – швидкість відтворення як засіб виразності в музиці. Largo – "широко" – дуже повільно, Adagio – "зручно" – трохи швидше, Andante – "рухливо" – ще швидше, Moderato – "помірно" – середній темп, Allegro – "жваво" – швидко, Presto – дуже швидко.

Від художньої гідності музики, від того, наскільки вона образна, змістовна, виразна, в прямій залежності є якість хореографії. "Музика надихає балетмейстера і підказує хореографічні образи", – вказує Р. Захаров.

1.5. Функції хореографічного мистецтва

В залежності від того, яку роль грав танець у житті людини на різних історичних етапах розвитку людства, виділяють функції хореографічного мистецтва.

Функції хореографічного мистецтва дуже різноманітні:

- світоглядна (вивчення історичних джерел та теоретичних аспектів танцювального мистецтва, формують певний світогляд у людини, розширюють її рівень ерудиції);
- ціннісно-орієнтаційна (танець – як самоцінність, формує в людині цілком визначені потреби і орієнтації);
- комунікативна (танець як засіб передачі знань та спілкування між людьми);
- естетична (формування естетичного смаку, ідеалів, завдяки танцювальному мистецтву);
- трансляції (передачі історичної танцювальної спадщини від одного покоління - іншому);
- пізнавальна (гносеологічна) – (концентрація танцювального досвіду безлічі поколінь);
- семіотична (знакова) - (у будь –якого народного танцю є символіка рухів та жестів, національного костюму);
- виховна (виховання морально і фізично здорової людини, завдяки хореографічному мистецтву);
- просвітницька (перегляд кінофільмів, балетних вистав, концертів танцювальних колективів для формування певного світогляду про різні види танцювального мистецтва, життя персоналіїв балетного театру та ін);

- організуюча (організація танцювального колективу, учбово-виховного процесу, концертно-конкурсної діяльності керівником);
- рекреаційна (евдемонічна) - (під час колективного танцю формується стан щастя людини та духовної єдності, виникає інтенсивний інформаційний обмін – взаємодія духовно-психологічних сфер танцюристів);
- гедоністична(коли танець приносить задоволення);
- експресивна (танець як гра та самовираження, змагальний характер у танці);
- катарсична (танець як засіб емоційної та фізичної розрядки, очищення душі та тіла);
- ритуальна(культова) - (зв'язок із сакральним, 1-ша символічна мова людини);
- соціальна (художньо відображаючи дійсність, танець передає сучасне розуміння цього процесу);
- лікувальна (як засіб психічного і фізичного здоров'я людини, використовується у танцтерапії) [13, с.20-21].

1.6. Жанри, форми, типи, види хореографічного мистецтва

На сьогоднішній час хореологи, мистецтвознавці, культурологи виділяють види, жанри, типи і форми різних танцювальних систем або видів хореографії (історико-побутовий, класичний, народний, бальний, сучасний танець). У свою чергу кожна з танцювальних систем, або видів хореографії має свою класифікацію. Дамо визначення видам хореографії.

Хореографічний вид – це структурна одиниця в мистецькій системі взагалі та в сучасній хореографії зокрема, певна танцювальна система або сукупність авторських систем танцювальних технік (у мистецтві художніх шкіл). Наприклад, на сучасному етапі у хореографічному мистецтві існують наступні **види хореографії**: класичний, історико-побутовий, народний, народно-сценічний, бальний (естрадний бальний і спортивний бальний танець), сучасний танець [93, с.116].

У народному танці існують види: російський, український, білоруський, характерний і т. д.

Історико-побутовий танець – це танці 15-19ст., які танцювали на балах при палацах, у побутових святах різного прошарку населення багатьох народів світу[29, с.56].

Класичний танець – історично складена, стійка система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка заснована на принципі поетично-узагальненої трактовки сценічного образу[29, с.253].

Бальний танець – одна з побутових форм хореографії. Сучасні бальні танці є видом спорту і виконуються парою або більшою кількістю виконавців на танцювальних балах, турнірах, чемпіонатах, конкурсах, телевізійних шоу [29, с.56].

Народний (етнічний) танець – це: 1.один з давніх видів народного мистецтва; 2.танець окремого народу, який склався на основі народних танцювальних традицій. Теоретичним підґрунтям етнічної хореографії є різноманітні теорії та методології, які використовуються сучасною суспільною наукою та історією, зокрема структурно-функціональний аналіз, порівняльно-історичний метод, метод споглядання, який є своєрідним засобом існування танцю як явища народної культури. З точки зору етнографії народні танці відносяться до акціональних (дієвих) форм фольклору [29, с.363].

Важливим джерелом етнічної хореографії є життєвий устрій народу, його мораль, етика, норови. Джерелом змісту народних танців є сфера домашнього господарства,

Характерними рисами народного танцю є:

- народність (коли власно народ є творцем та виконавцем танців, які відображають особливості його образу життя);
- колективність(етнічний танець – це безперервний ланцюг творчих актів, які здійснюються у діалектичній єдності масового та особистого);
- варіативність (коли твори етнічної хореографії можуть існувати у декількох варіантах одночасно (у різних регіонах існування етносу).

Народно-сценічний танець – це художній твір, який опрацював балетмейстер і побудований за сценічними та драматургічними законами на танцювальній лексиці різних народів світу [13, с.18].

Характерний танець - один з виразних засобів балетного театру, різновид сценічного танцю. На початку 19 століття термін служив визначенням танцю в характері й образі. Використовувався в інтермедіях, у яких дійовими особами були ремісники, селяни, матроси, жебраки, розбійники та інші. Танці будувалися на рухах, які характеризують даний персонаж, часто включалися побутові жести; композиція була менш суворою, ніж в класичному танці [29, с.558].

Сучасний танець - це новітній вид хореографічного мистецтва XX ст., сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик культури XX ст., які виявили в танці імпровізаційність та індивідуалістичність, а також стабілізували його синтезовану структуру [93, с.22].

Жанри народної хореографії відображають історію народу, характер праці, побутові умови його життя, рідну природу, менталітет. Основними жанрами народних танців, які побутують на Україні є: обрядові, побутові та сюжетні.

Деякі танцювальні жанри, які існують у балеті, можуть застосовуватися і у народному, бальному та сучасному танцях. Наприклад, загальноприйнятими жанрами усіх танцювальних систем є: ліричний, комічний, драматичний, трагедійний, героїчний, епічний, сатиричний, змішаний.

Балетні жанри (в пер. з фр. – це рід, вид), різновиди балетної вистави, які відокремлюються особливостями його зв'язку з літературою, театром, музикою, які виражаються у специфічних рисах його змісту та форми. Первісна форма балету – інтермедії чи дивертисменти входили в оперні чи драматичні вистави [29, с.203].

На балет мають відбиток роди та види, які відповідають літературі: епічні, ліричні, драматичні. Ці різновиди частіше перетинаються і виникають змішані жанри: лірико-епічні, лірико-драматичні, епіко-драматичні, балети-поеми, балет-роман, балет-казка, балет-п'єса, балет-симфонія. До балетних жанрів також можна віднести розподіл їх на сюжетні та безсюжетні, танцювальні та пантомімні, багатоактні, одноактні, балетна мініатюра, опера-балет, вистава [29, с.204].

Форма – це засіб (метод) передачі хореографічного матеріалу, і яким чином він буде викладатися, таку форму цей матеріал, як хореографічний твір - буде мати[13, с.22].

Танцювальна форма – це: 1. танці, які мають відмітні особливості у змісті, у принципі побудови, у підборі виразних засобів. Кожна форма має свою відмітну особливість та закономірність, яка присутня тільки їй [13, с.22]. 2. втілення певного ідейно-емоційного змісту хореографічними засобами, притаманними тому чи іншому народу, хореографічному різновиду.

Форми російського танцю поділяються на малі (прості) та крупні (складні). До форм російського народного танцю можна віднести: хоровод, перепляс, кадриль, лансьє, кадрильний танок, сюїта, хореографічна картина. Хоровод, лансьє, кадрильний танок та кадриль відносяться до малих (простих) форм російського танцю; хореографічна сюїта, хореографічна картина – до крупних (складних) форм російського танцю. Форма хороводу існує у 2 видах: орнаментальні та ігрові. Види танків: одиночний танок, перепляс, масовий танок, груповий традиційний танок. У свою чергу танок поділяються на типи: сольний, парний, груповий, масовий і т.д. Перепляс має типи -

один на одного, група на групу, двоє на одного і т. д.. Хоровод має типи: сюжетний, безсюжетний. Кадриль має типи: лінійна, кругова, змішана, і т. д.

У професійних та самодіяльних колективах існують такі форми за змістом твору, які характерні, майже для всіх видів хореографії: хореографічна композиція, танцювальна сюїта, хореографічна картина, вокально-хореографічна композиція, хореографічний етюд, мюзікл, хореографічна вистава, перфоманс, римейк, парафраз.

У різних видах хореографії використовують різні типи класифікації етнічних танців: в українському народно-сценічному танці основними жанрами будуть: обрядові (хороводного плану: веснянки, купальські, обжинкові), побутові (коломийки, гуцулки, аркан, гопак, козачки, верховини, польки, кадрілі), сюжетні («Шевчики», «Косарі», «Плескач»).

1.7. Етимологія понять «художній напрям», «хореографічний напрям», «художній стиль» та «хореографічний стиль»

Художній напрям слід розглядати як складову художнього процесу, що дозволяє визначати окремі історичні етапи розвитку мистецтва, невіддільні від певних явищ суспільного духовного життя; його основу становить певна концепція світу і людини [93, с.101].

Хореографічний напрям – це сукупність найпоказовіших стильових характеристик певного художнього явища в хореографічному мистецтві. Основу напряму становить чітко визначена концепція сприйняття світу й людини. Серед напрямів сучасної хореографії визначаємо такі: імпресіонізм, неокласицизм, модернізм, постмодернізм[93, с.101].

Поняття стилістичного різновиду в сучасній хореографії слід розглядати як танцювальні форми, позначені певним індивідуальним, авторським стилем в межах загального напряму.

Художній стиль – це естетична категорія; стійка система художніх виражальних засобів та прийомів художньої творчості, характерна для певного історичного періоду [93, с.109].

Хореографічний стиль – це стійка система художньо-образних засобів, прийомів танцювальної творчості, характерна для певного історичного періоду та авторського стилю. На сьогодні серед стилів сучасної хореографії визначають: джаз(джаз танець), теп (теп танець), модерн (модерн танець), рок-і-поп (свінг, рок-н-рол, диско, фанк), неокласику (балетна стилістика), постмодерн (авторський суб'єктивний стиль), буто (буто-танець) та ін.[93, с.109].

1.8. Визначення поняттям «колектив», «дитячий колектив», «хореографічний колектив», «дитячий хореографічний колектив», «аматорський хореографічний колектив», «студентський хореографічний колектив»

В. О. Сухомлинський дає таке визначення поняття ***«колектив»*** - це певна організаційна єдність, це безперервне, що ніколи не припиняється, взаємне, моральне збагачення. Це передача один одному духовних цінностей і в той же час поглиблення власної неповторності. В.О.Сухомлинський вважав, що вимогливість і відповідальність, підкорення і керівництво, управління і система організаційних залежностей – це дуже важливі основи, на яких тримається колектив, але без інших, таких же важливих основ колективу немає й бути не може [81,с.49]. До них відносяться:

1. Різнобічність духовного життя і моральне здоров'я дитячої спільності;
2. Багатство і різноманітність стосунків між особистостями;
3. Турбота про людину, дух відповідальності за неї;
4. Спільна діяльність,спрямована на творення добра для всіх людей в оточуючому середовищі;
5. Гармонія колективного і особистого;
6. Взаємна відповідальність і вимогливість до особистості;
7. Організаційна єдність, здатність членів колективу підкорятись і керувати.

В. О. Сухомлинский розглядав ***дитячий колектив*** як складну духовну, трудову, організаційну спільність особистостей, що розвивається і діє на засадах поваги до кожного, визначення її самоцінності та спільної творчості добра [81,с.65].

Беручи за основу визначення А.С. Макаренка, педагоги вважають, що ***дитячий колектив*** – це стійке об'єднання дітей, яке має загальну суспільно значущу мету, спільну діяльність, спрямовану на реалізацію цієї мети, характеризується стосунками взаємної відповідальності [81, с. 175].

Хореографічний колектив – це: 1) група об'єднаних загальною метою і завданнями людей, що досягли в процесі спільної танцювальної діяльності певного рівня розвитку; 2) це форма масового залучення дітей та молоді до занять хореографією, яка є дієвим засобом розповсюдження масової танцювальної культури. В хореографічному колективі формується особливий тип міжособистісних відносин, для яких характерні: 1) висока згуртованість; 2) колективістське самовизначення; 3) колективістська ідентифікація; 4) соціально важливий

характер мотивації міжособистісних виборів; 5) висока референтність членів колективу у ставленні один до одного; 6) об'єктивність у покладанні й прийнятті відповідальності за результати спільної танцювальної діяльності [13, с.10].

Т. В.Тарасенко дає таке визначення *хореографічного колективу* – це співдружність індивідуальностей з урахуванням їх танцювальних даних і вікових особливостей, об'єднаних загальною художньо-творчою задачею, в рішенні якої значну роль грають педагогічні умови, створені керівником хореографічного колективу [84, с.10].

Дитячий хореографічний колектив – це позашкільний навчально-виховний заклад – це широко доступна організація освіти, яка дає дітям та юнацтву додаткову хореографічну освіту, спрямовану на здобуття знань, вмінь і навичок з різних видів танцю, а також забезпечує потреби особистості у творчій самореалізації та організації змістовного дозвілля [18, с.13].

Аматорський хореографічний колектив є педагогічно керованою системою, що функціонує в умовах вільного часу дітей з метою їх виховання, шляхом залучення їх до активної творчої практики у галузі хореографічного мистецтва [18, с.7].

Дослідниця Ліманська О. В. дає наступне визначення поняттю *«студентський хореографічний колектив»* – це творче об'єднання молоді за професійним спрямуванням з нестійкою структурою формування контингенту, обумовлену графіком навчально-виховного процесу окремого вищого навчального закладу [55, с. 29].

РОЗДІЛ 2.
ПРИНЦИПИ, ФОРМИ ТА МЕТОДИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ У ПРОФІЛЬНИХ ВНЗ

2.1. Принципи хореографічного навчання у профільних вузах

Викладання хореографічних дисциплін у профільних ВНЗ базується на наступних **принципах**:

- Принцип науковості передбачає постійне вдосконалення методики навчання з урахуванням останніх наукових досягнень. Зокрема в галузі психології сприйняття (викладання і засвоєння матеріалу).
- Дотримання принципу наступності є обов'язковим упродовж усього навчання. Він реалізується шляхом: логічного викладу матеріалу, при якому кожний наступний рух або прийом базується на попередньому; постійного закріплення вивченого матеріалу; систематичного самостійного відпрацювання студентами нового і закріплення попереднього матеріалу. В зв'язку з цим, головне завдання педагога — планування навчального процесу на основі навчальних програм з курсу. Таке планування передбачає розподіл матеріалу за семестрами, місяцями, тижнями, у відповідності з завданнями кожного етапу навчання.
- Принцип доступності тісно пов'язаний з попереднім і набуває особливого значення в роботі з різними віковими групами. Він передбачає: визначення змісту і обсягу навчального матеріалу, виходячи із обсягу вже засвоєних знань, набутих умінь і навичок; вивчення нового матеріалу на базі свідомого використання попередніх знань і вмінь, їх тісного взаємозв'язку; врахування оптимального та рівномірного розподілу силового навантаження в межах кожної з частин уроку і окремої комбінації; добір методів навчання з урахуванням віку виконавців [91, с.13-14].
- Принцип проблемності орієнтує викладача на створення різного роду проблемних ситуацій, які в процесі хореографічного навчання сприяють творчому пошуку. Це формує у студентів здатність усвідомлювати свої і чужі помилки, знаходити засоби їх подолання, аргументовано відстоювати власну точку зору і приймати оптимальні рішення.
- Принцип наочності опирається на різноманітні *форми унаочнення навчального матеріалу*: **вербально-образні** – пояснення викладача, коментарі до переглянутого матеріалу, аналіз та обговорення

мистецьких подій. Цей принцип визначає ефективність засвоєння знань, набуття і відпрацювання вмінь та навичок; **візуальні** – показ викладача, використання відеозаписів, перегляд вистав, концертних програм, чемпіонатів, турнірів з бальної хореографії, кіно, телевізійних танцювальних шоу.

- Принцип свідомої навчально-пізнавальної активності студентів передбачає створення сприятливих умов для виявлення та розвитку їх творчих здібностей, стимулювання їх ініціативи і заохочення до самостійності.
- Принцип відповідності методів навчання індивідуальним психологічним особливостям і природним фізичним даним студентів при доборі навчального матеріалу потребує урахування індивідуальних здібностей студентів і базується на певному рівні їх спеціальної підготовки, вікових і статевих особливостях [91, с.14].
- Принцип професійно-педагогічної спрямованості навчання;
- Принцип еклектичності навчання, який означає надання свободи студентам при виборі цілей, змісту, форм і методів, джерел, місця навчання і оцінювання результатів;
- Принцип врахування багатогранності шляхів професійної підготовки;
- Принцип суб'єктивності навчання, який вимагає опори в навчанні на суб'єктний досвід студента, врахування його самобутності, самоцінності;
- Принцип особистісно-професійного розвитку, який вимагає спрямованості навчання не тільки на професійну підготовку, але й на розвиток особистості;
- Принцип єдності теоретичної і практичної підготовки;
- Принцип врахування мотивації до вчительської роботи;
- Принцип дидактичного діагностування;
- Принцип врахування міжпредметних зв'язків;
- Принцип багатовекторності навчання, який передбачає різноманітні шляхи оволодіння професією вчителя.

2.2. Форми хореографічного навчання у профільних вузах

Форми проведення занять з хореографічних дисциплін у ВНЗ мають наступну класифікацію:

- За місцем проведення – *аудиторні та позааудиторні*;
- За дидактичною метою – *теоретичні* (лекції) та *практичні*;
- За кількістю студентів – *групові та індивідуальні.*

Аудиторні заняття передбачають наступні традиційні форми:

1. Лекція, в процесі якої відбувається знайомство з основними теоретичними засадами хореографічних дисциплін і завдяки якій формується база для подальшого засвоєння практичного матеріалу;

2. Практичні заняття (семінарські, лабораторні) забезпечують набуття вмінь і навичок, оскільки викладач здійснює детальний розгляд навчального матеріалу, в процесі якого відбувається засвоєння студентами методики виконання основних елементів, рухів, вправ, принципів їх поєднання, розвиток координаційних прийомів, музикальності і виразності виконання, принципів побудови окремих частин уроку [91, с.16-17].

3. Індивідуальні заняття – проводяться з кожним студентом з метою з'ясування рівня усвідомлення ним окремих теоретичних положень, практичного засвоєння і удосконалення виконавського рівня, виявлення проблемних ситуацій і пошуку шляхів їх розв'язання.

4. Самостійна робота як одна з форм позааудиторної роботи спрямована на здобуття і поглиблення знань, удосконалення вмінь та навичок, отриманих в процесі проходження систематичного курсу навчання. Самостійна робота студента хореографа представлена індивідуальною діяльністю, спрямовану на самоосвіту, самоудосконалення, здатність приймати самостійні рішення [16, с.17].

Поряд з традиційними формами занять з хореографічним колективом існують **інноваційні форми навчання**:

Під і**нновацією** розуміють ефективне нововведення, це результат творчого процесу введення нових методів, форм, підходів, елементів, методичних принципів.

- Тренінг. За характером бувають *практичні та психологічні. Практичні* - спрямовані на розвиток почуття ритму, подолання недосконалості фізичних даних. В цьому випадку за допомогою різноманітних комплексів рухів (гімнастичних вправ, партерного тренажу) здійснюється корекція відповідних частин тіла, розвиваються окремі групи м'язів. *Психологічні* – спрямовані на подолання психологічного дискомфорту, вміння спілкуватися з партнером, концентрувати увагу та розслаблятись, усвідомлювати власну поведінку в запропонованих обставинах.
- Ділові ігри- сучасна форма організації навчального процесу. Під час їх проведення відтворюється певна ділова обстановка, відбувається розподіл ролей в системі «студент – викладач». Вирішуються професійні проблеми відповідно до мети, навичок, які необхідно розвинути та закріпити в їх процесі (наприклад, під час проходження викладацької або педагогічної практики студентами) [91, с.18].

- Ситуаційні завдання пов'язані з необхідністю термінового вирішення проблеми, яка виникла безпосередньо в процесі заняття. Пошук оптимальних шляхів передбачає використання елементів імпровізації. При аналізі заняття слід обговорити запропоновані шляхи вирішення проблеми, визначити недоліки і переваги кожного з них.
- Майстер-клас — форма заняття, для проведення якого запрошується знаний викладач або виконавець. В процесі цих занять студенти мають можливість познайомитись з різними формами подачі матеріалу, сформувати уявлення про поліваріативність методик проведення занять, здійснити їх порівняльний аналіз і визначити шляхи і засоби комбінаторності при створенні власного методу.
- Проблемні заняття — інноваційна форма, в ході якої викладач хореограф створює і формулює проблему, спрямовуючи пошукову діяльність студентів на виявлення шляхів і засобів її розв'язання [91, с.18].
- Тематичний диспут – має на увазі обговорення актуальних проблем хореографічного мистецтва, творчість одного балетмейстера і т.д. Педагог готує питання і йде їх обговорення.
- Дискусія - розгляд і обговорення спорних питань у галузі хореографічного мистецтва.
- Лекція-концерт - підготовка концертних хореографічних номерів з невеликою інформацією ведучих про форми танців пердставленої програми, або творчість балетмейстера, який підготував ці номери.
- Усний журнал - за принципом звітних концертів творчих хореографічних колективів, коли між танцювальними номерами йде інформація на мультімедійному проекторі про творчий шлях цього колективу від його заснування до сьогодення.
- Гра-подорож – за принципом уявити себе пасажиром поїзду, який рухається різними країнами, та вивчення їх танцювальної культури, зупиняючись у цих країнах образно.
- Гра-казка – інсценізація якоїсь відомої казки з танцювальними елементами, як у м'юзіклах(наприклад "Кішки», «Барон Мюнхаузен»).
- Екскурсії – походи на концерти, конкурси, фільми, балетні спектаклі.
- Бліц-ринг – за принципом телевізійних проектів, ігор: «Що, де, коли?», «Поле чудес», «Світлі голови», «Слідство ведуть знатоки».

Присутність ведучого(педагога) і питань на які команди студентів повинні дати відповіді за короткий промежок встановленого часу по актуальним проблемам хореографічного мистецтва.

2.3. Методи викладання хореографічних дисциплін у профільних ВНЗ

Результати естетичного виховання засобами хореографії залежать від методів викладання. При правильно обраній та науково обґрунтованій методиці, що будується з урахуванням єдності форми, змісту при провідній ролі змісту, природні задатки людини виявляються, розвиваються, формуються різносторонньо. Методика перебуває у постійному розвитку, змінах, збагачується новими методами і прийомами до вимог часу. Педагог повинен постійно стежити за змінами в методиці і розвитком її, оскільки застосування застарілих прийомів може призвести до того, що у студента буде знищено творчу основу його інтелектуального розвитку. Успіх викладання можливий лише тоді, коли педагог у своїй роботі користується різноманітними прогресивними методичними прийомами, які спираються на науково-теоретичні положення, що підлягають єдиним принципам дидактики. Головне у вихованні – це уміння педагога включити в роботу різні аналізатори, які збуджують думки і почуття студентів.

Методом навчання називають спосіб упорядкованої взаємопов'язаної діяльності викладача-хореографа та студента, спрямованої на розв'язання учбово-виховних завдань. Методи навчання є одним з найважливіших компонентів навчального процесу. Без відповідних методів діяльності неможливо реалізувати мету і завдання навчання, досягнути засвоєння студентами певного змісту навчального матеріалу [13, с.30].

У педагогічній практиці сьогодні існує наступна класифікація методів навчання хореографічним дисциплінам.

Основні групи методів:

- *Методи організації і здійснення навчально-пізнавальної діяльності;*
- *Методи стимулювання та мотивації навчальної діяльності;*
- *Методи контролю та самоконтролю за ефективністю навчально-пізнавальної діяльності;*

1 група методів (*методи організації та здійснення навчально-пізнавальної діяльності*) розподіляється:

- по джерелу передачі та сприйняття учбової діяльності (вербальні (розказ, бесіда, лекція, коментарі, пояснення), наочні (ілюстративний матеріал, показ, демонстрація), практичні (семінари, лабораторні(виконання вправ екзерсису);
- за логікою передачі та сприйняття інформації (індуктивні, дедук-

тивні(спроможність розкривати логіку руху, змісту навчального матеріалу від загального до окремого, і від окремого до загального);

- за ступенем самостійного мислення (репродуктивні) (ефективно сприяють відпрацюванню практичних вмінь та навичок, за допомогою неодноразових дій за зразком) та проблемно-пошукові(створення проблемної ситуації) ставить питання, пропонує задачу, експериментальне завдання, організовує колективне обговорення можливих підходів до рішення проблемної ситуації, стимулює висування гіпотез);
- за ступенем управління учбовою діяльністю (під керівництвом викладача, самостійна робота студентів, учнів) [13, с.32].

2 група методів ***(методи стимулювання та мотивації навчальної діяльності)*** **розподіляється на:**

- Методи стимулювання зацікавленості до предмета (пізнавальні ігри, учбові дискусії, створення емоційно-моральних ситуацій, організаційно-діяльнісні ігри);
- Методи стимулювання відповідальності та обов'язку (пред'явлення вимог, похвали та покарання).

3 група методів ***(методи контролю та самоконтролю за ефективністю навчально-пізнавальної діяльності)*** розподіляється на:

- Методи усного контролю та самоконтролю (індивідуальні запитання, фронтальні запитання, усні заліки, усні іспити);
- Методи письмового контролю та самоконтролю (письмові контрольні роботи, тести, письмові заліки та іспити, реферати);
- Методи практичного контролю та самоконтролю (підсумковий практичний показ, відкриті практичні заняття з хореографії) [13, с.33].

По джерелу передачі та сприйняття учбової діяльності **методи** поділяють на:

- вербальні (лекції, коментарі, пояснення);
- наочні (показ, демонстрація, ілюстрації);
- практичні (виконання учбово-тренувальних, розминкових та танцювальних вправ екзерсису біля станка та посеред залу);
- робота з літературою та відеоматеріалом [91, с.15].

В залежності від форми проведення занять вони використовуються як взаємодоповнюючі: викладач демонструє виконання руху, супроводжуючи його поясненням і підкріплюючи коментарем, виконанням або переглядом відеозапису.

Ці методи використовуються впродовж усього терміну навчання,

але в різному співвідношенні. Так на старших курсах з метою розкриття творчої індивідуальності студента хореографа більш інтенсивно використовується пояснення, ніж показ. За умови дотримання правил виконання вправ і комбінацій такий підхід дозволяє запобігти сліпому копіюванню виконавської манери викладача, спонукає студента до пошуку власних пластичних рішень.

Серед суто *вербальних* методів провідна роль належить бесіді,розказу в ході яких відбувається ознайомлення студентів з цілим рядом теоретичних та методичних питань.

Поряд з цим важливе значення має пояснення викладача тієї чи іншої вправи в процесі практичного заняття. Вони повинні бути детальними і стосуватись конкретного руху або елементу вправи. Точність, лаконічність висловлювань викладача, чіткість у поясненні музичної розкладки не лише забезпечують розуміння студентами вимог до виконання вправи, а й сприяють мобілізації уваги, зосередженню на головному. Манера викладу повинна бути переконливою, образною, емоційною. Викладач повинен уміти за допомогою інтонації підкреслити найсуттєвіше в кожній темі, чітко й доступно для даної аудиторії викладати свої думки.

Практичні методи, що використовуються в ході практичних занять, спрямовані на оволодіння методикою виконання і викладання різних напрямків танців. Їх сутність полягає у багаторазовому повторенні окремих вправ, комбінацій і поєднань у чистому вигляді з метою відпрацювання техніки виконання.

Наочні методи доповнюють вищенаведені : адже показ, демонстрація викладачем того чи іншого руху або пози, підкріплення певного твердження ілюстрацією роблять пояснення більш предметним, зрозумілим та переконливим і є стимулом до вдосконалення виконавських навичок [91, с.16].

Робота з літературою та відеоматеріалом використовується переважно у ході самостійної роботи. Цей метод є засобом поліпшення якості навчання.

Тобто, найбільш ефективними вербальними та практичними методами роботи зі студентським хореографічним колективом є:

- *Показ* (педагог виконує танцювальні рухи, комбінації у закінченому вигляді, точне, виразне, технічне виконання танцювальних рухів);
- *словесний метод* (пояснення методики виконання танцювальних вправ, національних особливостей якогось танцю);
- *"змішаний метод"(*показ, який супроводжується поясненнями);

- *зразок* (передбачає технічне, емоційне виконання педагогом завдання, допомагає формуванню самостійності, ініціативи, активності в подоланні труднощів у виконанні творчих задумів);
- *ігровий метод* (педагог підбирає гру, яка передбачає змагання, робота у постановчому процесі над сюжетними ігровими номерами);
- *метод музичного супроводу(*роз'яснення педагогом музичної розкладки танцювального номеру, його темпу, ритму, емоційного образного виконання, драматургічних законів(експозиції, завязки, розвитку дії, кульмінації), технічний рівень виконання, затактної форми і т.д.);
- *метод емпатії* (уявити себе на місці деякої істоти, речі в хореографічному образі);
- *метод виправлення помилок* (викладач поряд зі студентами виправляє помилки у доброзичливій тактичній формі тих, які припустилися їх у виконанні танцю, комбінації);
- *послідовний перехід від легких рухів до більш складних(*при складанні комбінацій, етюдів, танців починати слід з більш простих рухі, а найбільш складні па, підтримки, трюки повинні бути наприкінці комбінації, етюду, танцю);
- *метод цілісної вправи* (повністю показати комбінацію, а потім роз'яснити методику її виконання);
- *метод створення атмосфери психологічної підтримки* (полегшення й водночас стимулювання процесу навчання для студента, тобто уміння створювати відповідну атмосферу, інтелектуальну й емоційну обстановку в аудиторії);
- *імпровізації* – створення твору безпосередньо у процесі його виконання. Ефективність імпровізації забезпечує принцип створення «орієнтирів» – усвідомлення студентом компонентів імпровізації (змістовності, емоційної та музичної виразності рухів, логічності, танцювальності);
- *театралізації* – складний творчий процес, що має глибоке соціально – психологічне обрунтування. Суть методу театралізації полягає у поєднанні пластики, жестів, міміки, звуків, кольорів, костюмів, мелодії у просторі та часі, розкриває образ у різних варіаціях. Метод театралізації покликаний створити видовищно – активну ситуацію, де кожний суб'єкт виступатиме активним її учасником;
- *порівняння* роботи суглобо–м'язового апарату та емоційного забарвлення в процесі виконання хореографічних комбінацій;

- *аналіз* хореографічних творів на основі культурологічного підходу;
- *метод експертної оцінки* – оцінювання викладачем сформованих танцювально – виразних умінь студентів;
- *проблемно-пошуковий метод*, що складається з проблемних та творчих завдань: невербальне спілкування партнерів у танці через жести, міміку, пантоміму, пластику тіла; виразні рухи та комбінації; створення та відчуття образу партнера у танці, передача його емоційного стану.

Зупинимося більш детально на деяких з методів викладання хореографічних дисциплін.

1. Показ. Він полягає в тому, що, приступаючи до вивчення нового руху, пози, самостійного руху рук, голови, корпуса, педагог супроводжує його точним показом, який обов'язково повинен мати зміст і образ. Рух при такому показі набуває відповідної естетичної форми [4, с. 5].

У показі і педагог виконує рух у закінченому вигляді, а тоді переходить до розбору його деталей — однієї рухової дії, тобто методу вирішення окремих рухових завдань, навчанню рухових навичок, в яких є певні елементи тільки руху. Цей метод можна назвати і методом розчленованого руху. Тільки після послідовного вивчення всіх деталей педагог поєднує їх і працює над формою всього руху.

Змістовний, точний показ зосереджує увагу студента, добре впливає на всі органи почуттів і, насамперед, на розумову діяльність. З початком руху у учнів одночасно починається розвиток образного мислення і уявлення про час і простір. І. Сєченов зазначав, що жоден рух не може бути без мислення, а роль образу він розцінював як регулятор поведінки.

Саме тому завдання педагога при показі полягає не тільки в тому, щоб навчити студентів просто бачити рух, але, головним чином, дати в ньому образне розуміння усієї форми шляхом спостереження за його розвитком. Треба домогтися, щоб, вивчаючи рух, студенти творчо висловлювали свої почуття, пояснювали один одному, як його треба виконувати. Це веде до чіткішого уявлення образу руху, що, в свою чергу, впливає на розвиток фантазії, яка допомагає учню глибше розкрити свій духовний світ. Якщо ж він не зрозуміє форми руху і педагог не доб'ється від нього цього розуміння, то студент не зможе правильно її виконати, що в подальшому призведе до зниження якості виконання і змісту танцю, тобто танець

втратить своє виховне значення. При неувазі до змісту, образу танцю творчість студентів стає беззмістовною і формальною.

Починаючи з перших занять, студентів треба вчити бачити форму: спочатку її основне — виразність і образ, а тоді вже деталі. Так педагог виховує спостережливість, вчить виконувати поставлені ним вимоги, домагається, щоб учні прагнули до досягнення гарних результатів. Показ розрахований на те, щоб привчати їх до чіткості, грамотності виконання рухів і прищеплювати їм танцювальну культуру. Домагатися цього треба послідовно, непомітно підводячи студентів до правильної форми, яку в подальшому вивченні і вдосконаленні вони підведуть до ідеалу. Ніякого визубрювання точної форми зі студентами бути не може [4, с.5].

2. Зразок — це правильне, емоційне, виразне і красиве виконання педагогом завдання, яке він ставить перед студентами. Зразком може бути танцювальна фраза з двох-трьох рухів, частина хороводу, танцю, етюду. При показі зразка застосовується метод цілісної вправи і т. п. У своєму виконанні педагог образно розкриває зміст і значення кожного уривка так, щоб у студента з'явилось бажання його виконати. Тільки за такої умови діяльність її буде творчою. Показуючи зразок, педагогу треба разом з учнями аналізувати його деталі, знаходити в них вже вивчені і знайомі їм рухи і те, як ці рухи пов'язані між собою. Такий процес навчання сприяє міцному засвоєнню матеріалу, стимулює розумову діяльність і є передумовою якісного виконання.

Після аналізу педагог повторює виконання зразка, а потім пропонує учням самим виконати його по пам'яті. Перші зразки повинні бути простими і короткими, але поступово, в процесі практичної діяльності і в залежності від року навчання бальним танцям, вони ускладнюються і стають довшими.

Спочатку у своєму виконанні учні наслідують зразки педагога, засвоюють його досвід, і непомітно він стає їхнім власним досвідом. З його появою розвивається фантазія, яка дає можливість вільніше «увійти» в образ. Ширше проявляється й ініціатива, що відіграє вирішальну роль у навчанні учнів виразності рухів танцю. Поряд з цим вони опановують і технічні навички, уміння самостійно користуватись ними, але вносять у виконання вже свою індивідуальність.

За виявленням, а пізніше розвитком індивідуальності педагогу треба пильно стежити, щоб не загасити її і не дати нівелюватися в наслідуванні інших студентів. При недостатньому досвіді і нестійкості рухових навичок показаний педагогом зразок, студенти від-

разу точно передати не зможуть, а виконають його відповідно до своїх можливостей. Враховуючи це, педагог поступово підводить їх до більш точної передачі. Деякі студенти (переважно сором'язливі, які не відразу розкривають свої можливості) довгий час не можуть підійти до точного виконання зразка. Штурмувати цей процес не слід, студенти з часом самі переборюють труднощі. Не менш важливо стежити за тим, щоб переймання не носило механічного характеру, тобто, лише копіювання показаного педагогом, оскільки тоді вплив зразка буде негативний. Наслідуючи зразок, учень повинен виявляти своє ставлення до нього, своє розуміння і вирішення [4, с.6].

Введення у навчальний процес зразка сприяє розвитку творчих здібностей студентів, допомагає формуванню їхньої самостійності, прояву ініціативи, активності у подоланні труднощів і виконанні власних творчих задумів.

3.Словесний метод — це уміння користуватись словом. Методичні прийоми і зразок не можуть існувати без словесних пояснень, вказівок. Психологічна сила впливу слова і інтонація, з якою воно сказане, відкривають перед педагогом великі можливості у спілкуванні зі студентами. Вчасно і до речі сказані слова стимулюють ініціативу, активність, спонукають до дії, спрямовують увагу на те головне, що треба відтворити в завданні, на якість виконання; зміцнюють упевненість студента в своїх діях. Слово може бути могутнім стимулятором, але ним можна і паралізувати діяльність студента, убити його віру в себе. Саме тому користуватися словом і інтонацією педагог повинен обережно і артистично, щоб не принизити, не образити студента [4,с.7].

Давати студентам завдання або робити зауваження слід доброзичливо. В голосі педагога повинно звучати бажання допомогти судентам поступово розкрити у кожному завданні іноді ще не відомі їй самій можливості.

Показ і зразок служать ілюстрацією до слова. Слово у формі конкретних вказівок допомагає розкрити в показі суть руху, його зміст, значення деталей. Таку ж роль відіграє воно і в супроводі зразка. У грі, етюді, танці доброзичливе слово педагога підтримує творчу ініціативу студента, а сказане з роздратуванням — вбиває її. Ознайомлюючи студента із завданням, педагог не повинен віддавати перевагу словесному методу, оскільки знання, одержані тільки за допомогою або з перевагою його і не підкріплені достатньою наочністю, тобто почуттєвим досвідом, - неміцні. Правильне співвідношення між наочністю і словом допомагає студентам самостійно знаходити засоби творчої виразності для втілення своїх за-

думів. Таке співвідношення повинно полягати у взаємодії наочного і словесного, наприклад, перед показом руху педагог характеризує його, розкриває значення, яке він матиме для танцю, зміст, образ, і сказане одразу підкреслює показом спочатку в загальній точній формі, а потім — кожної деталі зокрема, говорячи про значення її для загальної форми. Показ треба повторити декілька разів, але вже без пояснень. Студенти, сприймаючи його наочно, свідомо приступають до виконання. Ускладнювати методи взаємодії наочного і словесного подразників педагог може тільки тоді, коли об'єкт уже добре знайомий студентам: поступово, від першого курсу до п'ятого, роль слова повинна зростати, а функції наочності — відповідно зменшуватись.

Єдність наочності і слова відповідає вченню І. Павлова. При показі у студентів утворюються часові зв'язки у корі головного мозку, тобто участь бере головним чином перша сигнальна система, а при єдності показу зі словом беруть участь перша і друга сигнальні системи [4, с.8].

Словесний метод відіграє важливу роль у розвитку розумової діяльності студентів, оскільки лише словом можна викликати у студента справжнє бажання творити і тим самим включити в дію всю її емоційну сферу. Але користуватись самим словом, без показу і зразка, не слід.

4. Музичний супровід як методичний прийом Музика є одним з найсильніших засобів виховання. Коли студент слухає її, у нього, незалежно від бажання і свідомості, виникають певні думки, почуття, образи; збагачується емоційна сфера, яка впливає на якість виконання рухів. Музика допомагає формувати осанку, координацію, знімає втому. Вона викликає процеси збудження і гальмування [4, с. 8].

Високої культури рухів, на що й спрямовані заняття з різних видів хореографії, не можна досягти без відповідного щодо якості музичного матеріалу. Добирати його рекомендується з класичних і сучасних творів російської, радянської і зарубіжної музики, а також народної у професіональній обробці. За своїм змістом ці твори повинні відповідати внутрішньому світові студента, відповідати характеру рухів і розвиткові образів.

Виховати у студента справжню потребу в музиці, любов до неї, музичний смак — одне з важливих завдань педагога, і починається це виховання з музичного оформлення уроку. Послідовність і ускладнення матеріалу від заняття до заняття з урахуванням особливостей студентів — головне, чим треба керуватися у доборі музичних творів.

Завдання це складне, вимагає перспективного річного планування, виходячи з якого педагог складає індивідуальні плани, що витікають один з одного.

Умілий добір музичного матеріалу для танцювальних комбінацій, вправ, етюдів, ігор, танцювальних етюдів з перших же занять відкидає формальний підхід студентів навіть до найпростіших вправ, оскільки вони несуть в собі зародки тих емоцій, які студенти проявлять у майбутніх танцях. Застосовуючи метод показу чи зразка, педагог програє супровід, розкриває закладений в ньому зміст і образ, а у студентів виникають життєві асоціації, викликані музикою. Прослухування привчає їх до активного сприйняття музики, збагачує мислення, що в свою чергу допомагає їм передавати в танцях думки, почуття і настрої. Супровід слід програти кілька разів, щоб студенти добре вслухались в нього. Адже серед них є такі, у яких сповільнена реакція на музику: вони не можуть точно вступити з початком музики, виконуючи вправу, десь, можливо, зіб'ються і т. д. На перших заняттях, коли студенти тільки починають рухатися під музику, деякі не можуть поєднувати танцювальні рухи з її ритмом. Педагогу необхідно одразу ж окремими поясненнями, додатковими заняттями допомогти їм позбутися цих недоліків. Ні в якому разі не слід залишати цих студентів без уваги, сподіваючись, що поступово вони самі привчаться чути музику. їхня скованість у музично-ритмічних рухах може призвести до психологічної загальмованості студента [4,с.9].

5.Метод створення атмосфери психологічної підтримки.

Одним з ефективних методів навчання народно-сценічному танцю є створення атмосфери психологічної підтримки.

У традиційній педагогіці ролі викладача в порівнянні з роллю студента, віддається перебільшено велике значення. З погляду К. Роджерса, головним завданням викладача хореографа є полегшення й водночас стимулювання процесу навчання для студента, тобто уміння створювати відповідну атмосферу, інтелектуальну й емоційну обстановку в аудиторії, атмосферу психологічної підтримки.

Навчання повинне будуватися і плануватися відповідно до послідовності, у якій перед студентами виникають ті або інші проблеми. Коли студент усвідомив для себе зміст проблеми, роль викладача зводитися до створення вільної атмосфери, що буде стимулювати студента до її рішення.

Відомий вчений К. Роджерс вважав, що викладач зможе створити в аудиторії потрібну атмосферу, якщо він буде керуватиметься наступними принципами:

1. Із самого початку і протягом усього навчального процесу викладач повинний демонструвати повну довіру до студентів.

2. Він повинний допомагати у формулюванні й уточненні цілей і задач, що коштують як перед групами, так і перед кожним студентом окремо.

3. Він повинний завжди виходити з того, що в студентів є внутрішня мотивація до навчання.

4. Він повинний виступати для студента як джерело різноманітного досвіду, до якого завжди можна звернутися по допомогу, зіткнувшись з труднощами в рішенні тієї або іншої проблеми

5. Розвивати у собі спроможність відчувати емоційний настрій групи і приймати його.

6. Він повинний бути активним учасником групової взаємодії.

7. Він повинний відкрито висловлювати в групі свої почуття.

8. Він повинний прагнути до досягнення емпатії, що дозволяє розуміти почуття і переживання кожного студента.

9. Нарешті, він повинен добре знати себе.

Поради керівнику студентського хореографічного колективу:

- Педагог повинен дотримуватися послідовності в застосуванні методів навчання, які відповідають кожному року навчання (з 1-го по 5-й курси).
- У методах навчання від конкретних вказівок, які студенти точно виконують, слід поступово переходити до практичних порад, що спрямовують їхню діяльність, і будувати заняття так, щоб студенти здійснювали свої творчі задуми, самостійно вносячи в них власну ініціативу.
- Повторення танцювальних комбінацій, рухів, завдань, етюдів, танців – обов'язковий елемент процесу засвоєння матеріалу, який має сенс тоді, коли при кожному повторенні ставляться додаткові завдання.
- Естетичне виховання засобами хореографії повинно будуватися і на ігровій діяльності, яка передбачає змагальний характер.
- Допомогти студентам без перевантажень їхньої емоційної сфери проявити в танці свої думки, почуття педагог зможе лише при ретельно продуманому і доступному для кожного року навчання програмному матеріалі, і насамперед музики.

РОЗДІЛ 3.
ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО УЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ У ПРОФІЛЬНИХ ВНЗ

3.1. Специфіка професійної підготовки учителя хореографії у ВНЗ

Вища освіта має за мету підготувати людину до професійної діяльності й активної участі в громадському житті. На підготовку фахівців з вищою педагогічною освітою впливають різноманітні фактори – історико-суспільні, соціально-політичні, педагогічні. Інтегрування вітчизняної педагогічної освіти в загальноєвропейський освітній простір вимагає удосконалення засад і принципів сучасної професійно-педагогічної підготовки вчителів.

Перед сучасною хореографічною педагогікою стоять вимоги особистісно-орієнтованої, гуманістичної освіти, яка відповідає принципам соціокультурної діяльності, що домінують в роботі вчителя-хореографа. Нові умови професійної діяльності хореографа вимагають від нього загальнокультурологічних, мистецтвознавчих, психолого-педагогічних, менеджерських знань поряд зі спеціальними вміннями та навичками у виконавчій, балетмейстерській й педагогічній площинах [103].

Головний ціннісний орієнтир у діяльності ВНЗ в процесі підготовки учителя хореографії – особистість студента, його діяльність з розвитку й формуванню власного потенціалу – інтелектуально-творчого, соціально-морального, духовно-естетичного і фізичного. Взаємодія компонентів навчального процесу з урахуванням індивідуальних якостей студентів є науковою основою для побудови дидактично-методичної системи професійної підготовки майбутніх учителів хореографії. Її зміст визначається особливостями і закономірностями хореографічно-педагогічної спрямованості навчального процесу, передбачає реалізацію сутності, форм і методів засвоєння знань, умінь і навичок, притаманних хореографічній діяльності [103].

Перш ніж перейти до розгляду сутності, змісту та принципів професійної підготовки учителя хореографії у вищому навчальному закладі, насамперед звернемося до визначення науковцями основних понять, а саме: «професійна освіта», «професійна підготовка», «професійна підготовка вчителя», «хорео-графічна освіта», «хореографічно-педагогічна підготовка», «хореографічна діяльність».

В науковій літературі зустрічаємо безліч визначень терміну «професійна освіта», наведемо декілька з них.

А.І Кузьмінський вважає що професійна освіта спрямована на оволодіння знаннями, уміннями й навичками, які потрібні для здійснення професійної діяльності [53, с. 234].

У Словнику професійної освіти надається більш широке визначення: професійна освіта – процес та результат професійного становлення та розвитку особистості, що супроводжується оволодінням знаннями, навичками й уміннями з конкретної професії для виконання спеціалізованих функцій в сфері праці [32, с. 264].

Як зазначає С.Я. Батишев у Енциклопедії професійної освіти, професійна освіта — це процес формування та збагачення знань, навичок та умінь, необхідних для заняття певним видом діяльності. Визначення використовується в трьох значеннях:

1) навчальна діяльність, пов'язана з виконанням спеціалізованих функцій в системі технологічного розділення праці;

2) система закладів, призначених для підвищення професійної кваліфікації та засвоєння нових видів професійної діяльності;

3) набуті людиною розуміння суті професійної діяльності, а також його знання, уміння, навички, які визначають здатність до виконання спеціалізованих функцій діяльності [3, с. 286].

Н.Г. Ничкало у словнику подає три визначення поняття професійна освіта:

1) сукупність знань, навичок і вмінь, оволодіння якими дає змогу працювати спеціалістом вищої й середньої кваліфікації;

2) підготовка в навчальних закладах спеціалістів для трудової діяльності в певній галузі народного господарства, науки, культури;

3) складова частина системи освіти [28, с.164].

Друге визначення професійної освіти, з наведених вище, передбачає існування системи навчальних закладів з професійної підготовки фахівців. Одним з головних завдань вищих навчальних закладів є здійснення освітньої діяльності певного напряму, яка забезпечує підготовку фахівців відповідних освітньо-кваліфікаційних рівнів і відповідає стандартам вищої освіти [54,с.91]. Підготовка – дії, спрямовані на вироблення навичок, передачу знань та формування життєвої позиції, необхідних для працевлаштування з відповідної спеціальності [32, с. 235].

Для набуття людиною певної професійної кваліфікації, яка буде визначати її місце у суспільстві, основним компонентом професійної освіти є професійна підготовка й визначається як «сукупність спеці-

альних знань, навичок та умінь, якостей, трудового досвіду та норм поведінки, які забезпечують можливість успішної роботи з певної професії» [8, с. 19].

«Закон про Вищу освіту» визначає професійну підготовку як здобуття кваліфікації за відповідним напрямом підготовки або спеціальністю [105].

Інше визначення професійної підготовки розглядає її як процес формування фахівця для однієї з галузей трудової діяльності, пов'язаного з оволодінням, професією [8, с. 19].

У сучасній психолого-педагогічній літературі існує декілька підходів до визначення сутності професійної підготовки. Психологи розглядають її як засіб зросту індивідуального потенціалу особистості, розвитку резервних сил, пізнавальної та творчої активності на основі оволодіння загальнонауковими та професійно-значущими знаннями, вміннями й навичками. Представники педагогічної науки вбачають сутність такої підготовки у набутті людиною професійної освіти, що є результатом засвоєння інтелектуальних знань, умінь та формування необхідних особистісних професійних якостей. Науковцями *професійна підготовка розглядається у трьох аспектах:*

1) як процес, в ході якого відбувається професійне становлення майбутніх фахівців;

2) як мету і результат діяльності навчального закладу;

3) як сенс включення студента у навчально-виховну діяльність [8, с. 20].

Під поняттям *«професійна підготовка майбутнього вчителя»* ми розуміємо єдність змісту, структури, цілей навчання та виховання студентів, способів реалізації набутих знань, умінь і навичок в роботі з учнями. Професійна підготовка майбутнього вчителя передбачає цілеспрямовану діяльність із засвоєння знань студентами та оволодіння ними уміннями й навичками, які будуть використані для стимулювання розвитку особистості учня[8,с.6]. Тому підготовка фахівців-педагогів в професійному та педагогічному напрямах повинна здійснюватися комплексно та в однаковому об'ємі.

Професійна підготовка представляє собою систему, яка забезпечує єдність змісту, структури, цілей навчання і виховання, способів реалізації знань, умінь і навичок. Мета підготовки – оволодіння професійними вміннями, необхідними для вирішення дидактичних задач, організації діяльності та стимулювання розвитку особистості студентів. На думку В.О. Сластьоніна, метою і результатом професійної підготовки є певний тип самостійної людини – кваліфікований

фахівець, підготовлений до включення в стабільне виробниче середовище, що вимагає певних знань і навичок [79, с. 25]. При розробці цілей орієнтиром стають вимоги освітньо-кваліфікаційної характеристики (ОКХ) фахівця. Передбачається, що підготовка педагогічних працівників з вищою освітою буде здійснюватися за освітніми рівнями «базова вища освіта» і «повна вища освіта» та освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавра і магістра [103].

Відповідно до цілей професійної підготовки наповнюється й зміст навчання. Коли йдеться про зміст освіти, то мається на увазі, що він орієнтований на формування професійної і загальної культури фахівців у широкому розумінні [53, с. 234]. Зміст педагогічної освіти передбачає фундаментальну, психолого-педагогічну, методичну, інформаційно-технологічну, практичну і соціально-гуманітарну підготовку педагогічних і науково-педагогічних працівників

Зміст фундаментальної підготовки передбачає вивчення теоретичних основ спеціальності згідно з вимогами до рівня теоретичної підготовки педагогічного працівника відповідного профілю у класичних університетах і базується на новітніх досягненнях науки.

Психолого-педагогічна підготовка передбачає вивчення, крім традиційних навчальних дисциплін (дидактика, теорія виховання, історія педагогіки, загальна психологія, педагогічна і вікова психологія), порівняльну педагогіку, основи педагогічної майстерності, соціальну психологію та інші навчальні дисципліни, які визначаються з урахуванням особливостей спеціальностей.

Методична підготовка передбачає вивчення методик викладання навчальних предметів та методик проведення позашкільної і позакласної роботи. Забезпечується також шляхом вивчення психолого-педагогічних дисциплін, проходження навчальних, педагогічних практик, а також шляхом методичної спрямованості викладання фундаментальних навчальних дисциплін. Методична підготовка є наскрізною і здійснюється протягом усього періоду навчання з урахуванням особливостей спеціальностей, спеціалізацій, їх поєднання та двоциклової підготовки педагогічних працівників.

Інформаційно-технологічна підготовка передбачає вивчення основ інформатики, новітніх інформаційних технологій та методик їх застосування у навчальному процесі і здійснюється протягом усього періоду навчання.

Практична підготовка передбачає проходження неперервних навчальних та педагогічних практик, починаючи з третього семестру.

Зміст соціально-гуманітарної підготовки передбачає поглиблення та професіоналізацію мовної, філософської, політологічної, культу-

рологічної, соціологічної, правознавчої, економічної, фізкультурно-оздоровчої освіти та її професійно-педагогічне спрямування [103].

Функції сучасної професійної підготовки майбутнього вчителя:

— *соціально-гуманітарна* (передбачає поглиблення знань студентів з таких напрямів: українознавчого, філософського, політологічного, соціального, історичного, економічного, екологічного, культурологічного, етико-естетичного, мовознавчого, фізкультурно-оздоровчого, релігіознавчого. Ця функція забезпечує наступність, ступеневість та безперервність здобуття освіти протягом життя);

— *психолого-педагогічна* (забезпечує оволодіння знаннями з педагогіки та психології);

— *фахова* (забезпечує вирішення питань набуття студентами теоретичних знань зі спеціальності (хореографії), вироблення практичних умінь і навичок, необхідних для здійснення професійної (хореографічної) діяльності. Її зміст визначається: фундаментальними дисциплінами спеціальності; навчальними дисциплінами фахового спрямування; навчальними дисциплінами з методики викладання хореографії в зош);

— *практична* (має на меті: поглиблення знань на основі практичного навчання; вироблення у майбутніх педагогів умінь та навичок практичної діяльності в навчально-виховних закладах; оволодіння сучасними методами і формами педагогічної діяльності. Здійснюється через навчальні фахові (педагогічні) практики);

— *особистісно-орієнтована* (забезпечує вирішення проблем розвитку особистісних і професійних здібностей і якостей студентів) [99, с.13-14].

До дидактичних засад професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії відносяться:

- єдність цілей і змісту підготовки;
- комплексність та багатовекторність підготовки;
- орієнтація на особистісні якості;
- формування професіоналізму з позицій педагогічного ідеалу, а не окремої людини;
- ефективне управління з допомогою дидактичних засобів;
- розробка і використання ефективних педагогічних технологій;
- забезпечення гуманітарної, функціональної і технологічної складової професійної підготовки;
- орієнтація на розвиток мобільності викладачів і студентів, які забезпечують поступовий перехід до європейських стандартів освіти.

Підсумовуючи теоретичний матеріал щодо професійної підготовки майбутнього вчителя зосередимо увагу на професійній підготовці учителя хореографії у вищому навчальному закладі педагогічного спрямування. Одним з головних завдань розвитку педагогічно-мистецької освіти є удосконалення системи підготовки та підвищення кваліфікації кадрів з урахуванням реальної потреби освітньої галузі в кваліфікованих фахівцях.

На думку вчених, **«хореографічна освіта»** – цілеспрямований й організований процес та результат оволодіння й присвоєння особистістю мови й техніки хореографічного мистецтва, одним з засобів формування цілісної творчої особистості. інтелектуально, морально та емоційно розвинутої» (Т.О. Філановська) [99, с. 32]. **Хореографічна освіта** – це цілком самостійна, цілісна, багаторівнева, багатоцільова система мета якої є формування спеціаліста-хореографа, підготовка його до хореографічної діяльності. **Хореографічна діяльність** представляє собою особливий вид художньої діяльності, яка має вираження у художньому способі сприйняття, пізнання, втілення і організації рухів людського тіла у простору у відповідності з естетичними принципами та закономірностями розвитку хореографічного мистецтва [99, с. 19]. Вона представлена сукупністю її основних видів – творчо-виконавською, балетмейстерською, репетитор-ською, педагогічною.

Таким чином, **професійна освіта хореографів** як складова частина ступеневої педагогічно-мистецької освіти, передбачає оволодіння знаннями, уміннями, навичками майбутнього хореографа-педагога, спрямовану на максимально повноцінну професійну самореалізацію особистості в галузі хореографії і зорієнтовану на кон'юктуру ринку праці.

Аналіз науково-педагогічної літератури дає змогу визначити сутність поняття **«хореографічно-педагогічна підготовка студента-хореографа»**, яка розглядається як інтегрований процес формування і удосконалення хореографічних знань, умінь і навичок, особистісних якостей, затребуваних в галузі хореографічної діяльності, які є результатом професійної компетентності, професійної мобільності і трудового досвіду педагога-хореографа з метою застосування їх як у хореографічній, так і в педагогічній діяльності. Так, майбутній учитель хореографії повинен досконало знати як технічний й методичний бік хореографічної діяльності, так і має володіти основами педагогічної майстерності. Отже, хореограф-педагог– це фахівець з вищою освітою, який може виконувати свої професійні функції як у педагогічній, так і в хореографічній діяльності.

Професійна підготовка учителів хореографії та керівників хореографічних колективів, діяльність яких синтезує в собі всі аспекти хореографічної професії, здійснюється у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах освіти, культури й мистецтва шляхом комплексного вивчення спецдисциплін і предметів загальноосвітнього блоку з урахуванням специфіки майбутньої соціокультурної діяльності хореографа [103]. Система хореографічної освіти сьогодні являє собою складне багатоступеневе і безперервне сполучення різних за своїми задачами та рівнями учбових закладів хореографічного спрямування: заклади початкової професійної освіти (хореографічні школи, школи мистецтв, деякі хореографічні колективи); заклади середньої професійної освіти (хореографічні училища, училища культури, хореографічні коледжі); вищою ланкою є вищі навчальні заклади IV рівня акредитації.

З реформуванням системи освіти в Україні в роки незалежності початкова мистецька освіта розширила свої завдання, визначивши два основних спрямування здійснення навчального процесу – художньо-естетичне виховання грамотного поціновувача мистецтва та надання початкової освіти, достатньої для обрання певного виду мистецтва своєю майбутньою професією.

На сьогодні Міністерством культури і туризму України, Державним методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України затверджений типовий навчальний план, який визначає державний стандарт початкової спеціальної мистецької освіти встановлює вимоги до змісту та обсягу освітньої підготовки учнів [106].

Навчання студентів на спеціальності "Хореографія" у ВНЗ III-IV рівня акредитації передбачає одержання вищої освіти на кваліфікаційному рівні бакалавр (термін навчання 4 роки), спеціаліст та магістр (термін навчання 5 років), на базі загальної середньої освіти та початкової хореографічної освіти або середньої хореографічної освіти. Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, музично-педагогічний факультет здійснює підготовку студентів зі спеціальності «Педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія», за напрямом підготовки 0101 «Педагогічна освіта», освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр», «спеціаліст», «магістр».

Для створення діючої системи професійної підготовки учителя хореографії у вищому навчальному закладі важливе розуміння *професійних задач майбутнього педагога-хореографа:*

- педагогічні – стратегічні, тактичні і оперативні;
- хореографічні – технічні, художньо-образні, постановочні.

Не менш важлива *класифікація професійних умінь:*

- педагогічні – аналітичні, прогностичні, проектувальні, конструктивні, комунікативні, організаторські, оцінювальні, рефлексивні, творчі, дослідницькі;
- хореографічні – виконавські, артистичні, балетмейстерські [63, с. 20].

Таким чином, головною метою хореографічної освіти у вищих педагогічних закладах є підготовка педагогів-хореографів нового покоління, педагога-гуманіста, хореографа-універсала, який володіє рядом затребуваних часом професійних компетенцій, гармонійно розвинутого в духовному, інтелектуальному і фізичному плані. Отже, професійна підготовка учителя хореографії – це складний та багатогранний цілеспрямований процес оволодіння хореографічними знаннями та навичками, вмінням використовувати їх як для роботи в школі, так і в науково-дослідній роботі.

Таким чином, *професійна підготовка майбутнього учителя хореографії повинна здійснюватися за наступними критеріями:*

1. Учитель хореографії має бути готовий до вирішення широкого спектру професійних завдань, до співпраці з колегами, батьками, учнями, а не тільки вирішувати традиційне завдання – навчання учнів на уроках хореографії.

2. Майбутній учитель хореографії повинен мати перспективу особистісно-професійного розвитку.

3. Професійна підготовка є категорією як теорії діяльності, так і теорії особистості у їх взаємозв'язку.

4. Основою професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії є відповідність професійних якостей студента творчій діяльності вчителя.

5. Професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії, з одного боку – процес, а з іншого – результат. Тобто, професійна підготовка – це процес, якому властиві лише цій підготовці особливості чи якості (формування знань, умінь, навичок, володіння певними уміннями, рефлексія тощо). Щоб сформувати у майбутнього вчителя певні якості, його потрібно включити в таку діяльність, яка вимагає їх наявності.

6. Сприяння розвитку мобільності викладачів і студентів, стати одним із засобів досягнення європейських стандартів.

7. Глибоке вивчення педагогіки і психології та стимулювання усвідомлення того, що ці науки сприяють розвитку необхідних професійних здібностей щодо прояву альтруїзму, рефлексії, емпатії, саморозвитку тощо.

8. Виділити практичну підготовку, як один з пріоритетів, бо саме вона в кінцевому рахунку визначає професіоналізм учителя Це: уміння бачити недоліки в роботі і знаходити способи їх подолання; уміння критично оцінювати власну діяльність; уміння аналізувати власну практику; уміння перспективно застосовувати набуті теоретичні знання; уміння оперувати результатами як власної дослідницької роботи, так й інших учителів та вчених.

9. Багатогранний характер впливу вчителя на учня з метою виховання його як соціальної особистості (спілкування, співпраця, допомога, моральність, людяність).

10. Підготовка майбутнього вчителя хореографії орієнтується на інноваційні технології, поєднання сучасних досягнень педагогічної науки і практики підготовки фахівців, формування у майбутніх учителів навичок рівноправної взаємодії у структурі «вчитель-учень» [101].

3.2. Специфіка хореографічної підготовки студентів спеціальності «Хореографія» у педагогічних вузах

За роки навчання у вузі важливо сформувати у майбутніх учителів хореографії правильні світоглядні установки, готовність до художньо-освітньої діяльності, стійкі педагогічні переконання; виробити особистий творчий стиль діяльності, професійну поведінку; розвинути волю до подолання педагогічних труднощів.

Поняття «процес навчання» належить до вихідних у педагогічній науці. Ознаками навчання є:

- організація засвоєння новими поколіннями накопиченого суспільством соціального досвіду, що вимагає спільної діяльності тих, що навчає і тих, що навчаються;
- активність суб'єкта навчальної діяльності [56, с. 208].

Отже, *процес хореографічного навчання* – це спеціально організована пізнавальна діяльність для опанування людиною основами соціального досвіду в галузі хореографії, накопиченого людством.

З урахуванням вищезазначеного можна визначити, що *хореографічне навчання як педагогічний процес* – це цілеспрямована взаємодія вчителя й учнів, у процесі якої здійснюється формування теоретичних знань з хореографії, вмінь та практичних навичок виконання та побудови хореографічних творів, емоційно-ціннісного і творчого ставлення до оточуючої дійсності, відбувається загальний розвиток людини засобами хореографічного мистецтва [14, с. 6].

Основними структурними елементами хореографічного навчання як соціально-педагогічної системи є:

- мета навчання (як ідеальна модель бажаного результату засвоєння змісту навчання, до якого прагнуть, і ті, що навчають, і ті, що навчаються) та завдання навчання;
- зміст освіти (педагогічно адаптований соціальний досвід);
- методи та засоби навчання;
- організаційні форми навчання;
- реальний результат навчання (об'єктивно фіксовані кількісні й якісні зміни особистості учня відносно початкового стану, що сталися в результаті засвоєння ним у процесі пізнавально-практичної діяльності накопиченого соціального досвіду – змісту освіти) [56, с. 208-209].

Один з компонентів процесу хореографічної підготовки студентів у ВНЗ є зміст хореографічної освіти**.** Зміст хореографічної підготовки студентів **–** це система наукових знань, умінь та навичок, оволодіння якими забезпечує всебічний розвиток розумових та хореографічних здібностей, формування світогляду, моралі і поведінки, підготовку до майбутньої професійної діяльності та соціокультурного життя.

Зміст хореографічної підготовки студентів спеціальності «Хореографія» має включати:

- вивчення різних пластів хореографічного мистецтва як основи становлення хореографічної культури;
- пізнання закономірностей виникнення та розвитку хореографічного мистецтва;
- вивчення основних засобів хореографічної виразності, що дають змогу осягти хореографічний образ у сукупності виразних засобів та формують емоційно-образне й свідоме сприйняття хореографічних творів;
- діяльнісне засвоєння хореографічного мистецтва через індивідуальне та ансамблеве виконавство, композицію та імпровізацію, пластичне інтонування та рух;
- засвоєння методичних правил виконання хореографічних рухів, вправ, законів постановки комбінацій, етюдів, танців [14, с. 28].

Стосовно хореографічного мистецтва можна конкретизувати такі *складові сучасної хореографічної освіти:*

- хореографічні знання – інформація, що підлягає засвоєнню;
- хореографічні уміння та навички – способи діяльності;
- досвід хореографічної творчої діяльності;
- досвід емоційно-морального сприйняття хореографічних творів.

Хореографічні знання – це цілісна система відомостей, пізнання в галузі хореографічного мистецтва, які накопичені людством. Їх можна розглядати як основу становлення професійної майстерності, яка оцінюється рівнем узагальненості знання предмета, його методики, педагогіки, психології, глибиною засвоєння, вмінням використовувати на практиці як репродуктивно, так і творчо.

Хореографічні уміння — свідоме оволодіння сукупністю певних навчальних операцій або можливість успішного усвідомленого виконання хореографічних дій на основі набутих знань. Професійні уміння, які формуються в процесі засвоєння професійних знань, є тією основою, без якої неможлива викладацька діяльність. Ці вміння полягають у визначенні структури, змісту, методики проведення навчальних занять, способів підготовки до них, використанні найважливіших прийомів створення проблемних ситуацій, здійснення контролю за результатами занять, тощо.

Хореографічні навички – усталені способи діяльності студентів, автоматизовані уміння.

Уміння і навички розподіляють на :

а) *загальні*:

- навчально-організаційні – уміння раціонально планувати діяльність, визначати її завдання, уміння створювати умови діяльності;
- навчально-інформаційні – уміння працювати з книгою, вести бібліографічний пошук, працювати з ДВД та Інтернетом;
- навчально-інтелектуальні – уміння виділяти головне, аналізувати, порівнювати, синтезувати, зіставляти, раціонально запам'ятовувати, здійснювати самоконтроль у навчально-пізнавальній діяльності тощо.

б) *спеціальні або предметні,* що формуються на матеріалі конкретного предмету (навички танцювальних рухів, вміння створювати тренувальні вправи і комбінації тощо).

Досвід творчої діяльності, тобто діяльності в результаті якої створюється об'єктивно чи суб'єктивно нове завдяки специфічним процедурам:

- самостійному переносу раніше засвоєних знань і умінь у нову ситуацію;
- знаходження оригінального розв'язання проблеми;
- виділення нової проблеми в знайомій ситуації або нової функції об'єкта;
- бачення альтернативних варіантів вирішення проблем;
- комбінування раніше відомих способів у новий.

Досвід емоційно-ціннісного ставлення, який передбачає наявність знань і умінь, але не зводиться до них, а полягає у формуванні на основі цих знань та умінь особистого ставлення індивіда до світу, діяльності, наукових знань, моральних норм та ідеалів [14, с. 29-30].

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

Відповідно до навчального плану профільною кафедрою розробляються програми окремих фахових дисциплін (навчальних предметів). Програма предмета відповідає кількості годин, передбачених у навчальному плані. Програма складається з таких розділів:

- пояснювальна записка, де викладена мета навчання з даного предмета, ознаки процесу (організація навчальної підготовки кожної групи);
- зміст навчального матеріалу, поділений на розділи і теми із зазначеною кількістю годин на кожну з тем;
- обсяг знань, умінь та навичок з даного предмету для студентів кожної групи;
- перелік літератури для студентів та методичної літератури для викладачів;
- критерії оцінювання знань, умінь і навичок щодо кожного виду робіт [56 с. 266].

Майбутній викладач повинен знати особливості складання навчального плану й уміти активно вносити свої корективи для його удосконалення.

Кожен навчальний рік в програмі нерозривно пов'язаний з подальшим. На молодших курсах (1-2 курс) закладається елементарна основа, на якій базується майстерність виконавця-хореографа. На середніх курсах (3-4 курс) – спираючись на підготовлений в молодших курсах фундамент, студенти освоюють більш важки виконавські прийоми і розвивають більше груп м'язів. Більше часу приділяється самостійній роботі та творчим проектам студентів. На старшому курсі (5 курс) остаточно завершується і удосконалюється найбільш складна частина програми. Якщо якийсь розділ програми був відпрацьований не повноцінно, то в загальному курсі навчання утво-

рюється невиправна прогалина, яку важко виправити. Тому всі періоди навчання однаково важливі, складні й відповідальні за своїм значенням. Успішне виконання програми залежить від вірного і своєчасного освоєння нового учбового матеріалу. Необхідно дотримуватись порядку вивчення окремих рухів, який відтворений в програмі [16, с. 39-40].

Комплексний характер професійної підготовки студента-хореографа, майбутнього учителя хореографії, керівника хореографічного колективу, передбачає вивчення студентами цілого спектру спеціальних курсів, спрямованих на формування основних якостей як педагога-балетмейстера, так і хореографа-виконавця. Основними серед профільних дисциплін є: «Теорія і методика викладання класичного танцю», «Теорія і методика викладання народно-сценічного танцю», «Теорія і методика викладання історико-побутового танцю», «Теорія і методика викладання сучасного бального танцю», «Теорія і методика викладання українського танцю», «Теорія і методика викладання сучасного танцю», «Методика викладання хореографічних дисциплін», «Основи композиції і постановки танцю», «Історія хореографічного мистецтва», «Практикум ансамблю», «Теорія та методика роботи з хореографічним колективом», «Мистецтво балетмейстера», «Гімнастика», «Історія костюма», «Підготовка концертних номерів». Крім того, навчальним планом передбачено викладання спецкурсів та спец практикумів, тематика яких щорічно визначається профільною кафедрою і висвітлює актуальні проблеми розвитку хореографічного мистецтва, інноваційні методики викладання хореографії, творчий досвід авторських танцювальних шкіл.

Завдяки системному вивченню комплексу фахових хореографічних дисциплін вирішується наступна *група хореографічних завдань*:

- підготовка фізичного апарату студента з метою розвитку координації, виворотність, апломба, гнучкості, розтягнутості, балона, рухливості, пластичної виразності й ритмічності, культури руху;
- збагачення теоретичного знання про хореографію як мистецтво, її історію, про педагогічну та терапевтичну функції хореографічного мистецтва, про хореографічні види, напрями, стилі, методичні засоби;
- розвиток танцювальної різноплановості студента, шляхом насичення програми навчання різними танцювальними стилями, па, окремими елементами;
- розвиток емоційної виразності та відкритості;
- формування вміння слухати музику, розуміти її настрій й характер;

- активізування проектно-творчої роботи студентів, інтегруя в ній когнітивну і креативну діяльність;
- розвиток вміння студентів самостійного підвищування свого професійного рівня;
- сприяння визначенню студентом свого індивідуального стилю, траєкторії самоосвіти, організації професійної викладацької діяльності на продуктивному рівні [64, с. 187].

Підготовка студентів-хореографів до педагогічної діяльності здійснюється комплексно на психолого-педагогічних дисциплінах («Педагогіка», «Загальна психологія», «Педагогіка вищої школи», «Вікова психологія», «Психологія вищої школи»), предметах зі спеціальності й під час проходження пропедевтичної, педагогічної та науково-педагогічної практик, обов'язкових для студентів всіх хореографічних спеціалізацій.

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

Організація педагогічних практик різних рівнів (пропедевтичної. педагогічної, літньої таборної, науково-педагогічної) є одним з системоутворюючих компонентів професійної підготовки учителя, забезпечує високий рівень професійно-практичної підготовки майбутніх учителів шляхом включення студентів в реальний педагогічний процес в освітньому закладі [53, с. 261]. Провідним завданням педагогічної практики є формування у студентів фахових умінь та навичок організації та здійснення навчально-тренувального і творчо-постановочного хореографічного процесів у системі загальної та позашкільної освіти. Різні види спеціальних хореографічних практик дають можливість студентам насамперед збагатити свій фаховий досвід, а також продемонструвати набуті практичні вміння й навички з методик викладання дисциплін хореографічного циклу [7, с. 75].

Зміст кожної хореографічної практики представлено у програмах, інструктивно-методичних матеріалах, розроблених викладачами профільної кафедри і затверджених на засіданнях методичної і вченої ради університету. Загальною метою педагогічних практик з хореографії визначається комплексна професійна підготовка студента до хореографічної роботи у системі загальної і позашкільної освіти. Відповідно до профілю хореографічної підготовки та перспектив

майбутньої професійної діяльності студентові надається можливість вибору бази проходження практики, а також комплексу завдань з хореографічних дисциплін, які він виконуватиме під час проходження практики.

Початковим етапом процесу формування у майбутніх учителів-хореографів професійно значущих якостей є навчально-методична хореографічна практика. Основним видом діяльності студентів під час її проходження є спостереження за хореографічним процесом у дитячому танцювальному колективі та виконання низки теоретичних і практичних завдань, які розкривають основні напрями професійно-практичної підготовки майбутнього хореографа. Завдання навчально-методичної хореографічної практики передбачають ознайомлення студентів зі специфікою роботи дитячого танцювального колективу, плануванням та проведенням різних видів хореографічних занять, методиками викладання класичного, сучасного бального, народно-сценічного, сучасного танцю.

Педагогічна хореографічна практика передбачає передусім практичне ознайомлення студентів з діяльністю дитячих хореографічних колективів, проведення уроків хореографії у ЗОШ, профільних ліцеях мистецтв, гімназіях, підготовку та проведення уроків хореографії різних видів із застосуванням ефективних методів навчання, а також забезпечує виконання експериментальної частини дослідницької роботи. Вона забезпечує закріплення отриманих професійних знань, набутих практичних умінь і навичок з методик викладання дисциплін хореографічного циклу в процесі організаційної та творчо-постановочної роботи у дитячому хореографічному колективі. Таким чином, у ході педагогічної практики створюються оптимальні умови для формування у студентів фахових умінь учителя хореографії, керівника танцювального гуртка, студії, ансамблю [7, с. 75].

Таким чином, фахова підготовка педагогів-хореографів є складним довготривалим процесом, що вимагає не лише досконалого професійного оволодіння технічною майстерністю, але й засвоєння методик викладання дисциплін хореографічного циклу, формування загально педагогічних та спеціальних умінь.

3.3. Педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ

Сучасні вимоги ринку праці потребують кваліфікованих конкурентноспроможних кадрів, які володіють новим типом мислення, здатних творчо реалізувати себе в умовах інноваційності, варіативності та модернізації. Зазначене вимагає організації відповідної освіти, яка б забезпечувала високий теоретичної та практичної підготовки фахівця. Не виключенням є хореографічна педагогічна освіта України.

Діюча в Україні модель вищої хореографічної освіти покликана готувати вчителів хореографії відповідної до «замовлення» суспільства кваліфікації та відповідного рівня компетенції. Вона має комплексну структуру, базується на основі взаємодії різних видів хореографічної діяльності за умов глибокого й ефективного поєднання інформаційної й творчої функцій навчання. Особливі вимоги сьогодення до характеру професійної діяльності фахівця-хореографа потребують виявлення та теоретичного осмислення педагогічних умов, які забезпечують хореографічну підготовку студентів до роботи з ансамблем танцю в зош в процесі навчання в педагогічному вузі.

Педагогічні умови хореографічної підготовки забезпечують виконання державного стандарту з хореографічної освітньої діяльності. Діючі стандарти вищої освіти побудовані на базі кваліфікаційної моделі спеціаліста, що являє собою «опис того, до чого повинен бути придатний спеціаліст, до виконання яких функцій він повинен бути підготовлений і якими якостями володіє. Така модель виступає системоутворюючим фактором відбору змісту освіти і форм його реалізації в учбовому процесі [50, с. 28].

Слід зазначити, що в стандартах домінує професійна складова, а рівень підготовки сучасного фахівця вимагає розробки компетентнісного підходу до навчання. Так Е.Ф. Зеєр наголошує на наступному : компетентнісний підхід – це пріоритетна орієнтація на цілі-вектори освіти: навченість, самовизначення, самоактуалізація, соціалізація та розвиток індивідуальності[39]. Тобто поняття «компетентність» є більш широким ніж поняття «кваліфікація» і поєднує наявність знань, умінь і навичок, необхідних для виконання певного виду роботи та особистісну характеристику людини, ділові і психологічні якості фахівця [32, с. 130, 262].

Таким чином, педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в зош повинні відповідати компетентнісній моделі випускника спеціальності «Хореографія», яка

розглядається як сума складових компетентностей що формуються в процесі навчальної діяльності та являє собою узагальнений опис того, що повинен досягти студент-хореограф в процесі особистісно-професійного становлення у ВНЗ [98, с. 51]. В той же час, компетентнісна модель випускника педагогічного вузу спеціальності «Хореографія» виступає як одна з педагогічних умов професійної підготовки студента-хореографа до майбутньої діяльності в шкільних та позашкільних закладах.

В основу компетентнісної моделі випускника-хореографа М.М. Юрьєвої та Л.М. Макарової [98, с. 51-53] покладена бінарна класифікація, яка складається з двох основних груп компетенцій: універсальних (загальних) і професійних, в яких виділяються певні блоки компетенцій.

Універсальні компетенції є базовою основою особистісно-професійного становлення спеціаліста будь-якої області діяльності і враховує основні індивідуальні ресурси особистості: інтелектуальні, пізнавальні, морально-духовні, творчі, комунікативні та ін. Наступною складовою моделі є професійні компетенції, сформованість яких сприяє самореалізації та конкурентноздатності в професійній діяльності.

Блок універсальних компетенцій

1. Загальнонаукові компетенції визначають фундаментальність вищої хореографічної освіти й складають основу для професійних компетенцій.

Ця група включає знання основ гуманітарних, економічних наук, знання законодавчих, естетичних, правових норм, регулюючих відношення людини до людини, людини до суспільства і суспільства до людини.

2. Інструментальні компетенції виступають основоположними в процесі особистісно-професійного становлення студента-хореографа і виражає здібності й вміння особистості. Для їх формування необхідні наступні групи вмінь: психомоторні, конструктивні (вміння проектування, прогнозування, аналітичні), організаторські (інформаційні, розвиваючи, орієнтаційні, мобілізаційні, проективні), комунікативні (керівні, перцептивні, вміння професійного спілкування), здібність організовувати час, вибудовувати стратегії навчання та інш.

3. Соціально-особистісні компетенції є як результатом вивчення гуманітарних, соціальних та економічно-політичних дисциплін, так і результатом внутрішньої роботи самої особистості в процесі особистісно-професійного студента-хореографа.

4. Загальнокультурні компетенції включають сукупність знань, навичок, елементів культурного досвіду, які дозволяють студенту-хореографу вільно володіти інструментарієм вивчених наук, різних видів мистецтва, технологій, що знайшли відображення в учбових дисциплінах і освітніх площинах.

Вони сприяють формуванню у майбутнього педагога-хореографа здібності і готовності розуміти роль мистецтва; розвитку його художнього сприймання; прагнення до естетичного самовдосконалення, бережливому відношенню до історичної спадщини вітчизняних і світових традицій, толерантному відношенню до соціальних та культурних різностей.

Блок професійних компетенцій

1. Загальнопрофесійні компетенції забезпечують підготовленість випускника вузу до вирішення задач, які повинен вміти виконувати спеціаліст з вищою професійною освітою в сфері хореографічного мистецтва.

Ця група компетенцій має системний та міждисциплінарний характер, формується в процесі засвоєння загальнопрофесійних дисциплін державних освітніх стандартів вищої професійної освіти.

Ряд загальнопрофесійних компетенцій включає:

- здатність до реалізації освітньої програми;
- здатність до оволодіння знаннями по гуманітарним, мистецтвознавчим учбовим (навчальним) дисциплінам в контексті історичних, філософських, культурних і соціальних явищ;
- здатність розуміти основні тенденції розвитку світового хореографічного, драматичного, живописного мистецтва, особливості сучасної пластичної мови;
- здатність володіти методологією хореографічної діяльності.

2. Профільно-спеціалізовані компетенції пов'язані зі здібностями студента-хореографа залучати до рішення професійних задач знання, вміння, навички які були сформовані в рамках певного виду хореографічної діяльності.

Ці компетенції формуються в процесі освоєння спеціальних дисциплін і дисциплін спеціалізації та включають сукупність знань, вмінь й навичок , основних сучасних теоретичних і методологічних підходів притаманних обраному хореографічному профілю.

Таким чином, представлена компетентнісна модель випускника-хореографа дає професійний орієнтир для визначення комплексу педагогічних умов для підвищення якості професійної підготовки випускників системи вищої хореографічної педагогічної освіти.

Професійна підготовка як педагогічна діяльність допускає наявність, як мінімум, двох сторін – суб'єкту і об'єкту. Взаємодія в різних формах, обставинах суб'єкта і об'єкта в процесі фахової підготовки складає цільну педагогічну систему, яка успішно може функціонувати та розвиватися лише при дотриманні певних умов. Педагогічний процес забезпечують педагогічні умови. Тобто, хореографічна підготовка студентів до роботи з ансамблем танцю в зош буде здійснюватися більш ефективно при створенні відповідного спеціального комплексу педагогічних умов.

Поняття педагогічних умов є одним з найбільш розповсюджених в педагогічних дослідженнях. В його основі філософське тлумачення поняття «умова». У філософському енциклопедичному словнику поняття **у м о в а** трактується наступним чином: 1) як середа, в якій перебувають і без якої не можуть існувати; 2) як обстановка, в якій щонебудь виникає, існує, відбувається. Спільним в даних трактовках є те, що умови – це категорія відношення предмету з навколишнім світом, без якого він існувати не може. В педагогіці умови частіше всього розуміють як ефективні педагогічні фактори, педагогічно комфортну середу, сприятливі обставини, сукупність мір в навчально-виховному процесі, від яких залежить ефективність функціонування педагогічної системи для досягнення студентами професійно-творчого рівня діяльності [42, с. 213].

Незважаючи на те, що предметом великої більшості педагогічних досліджень є педагогічні умови реалізації певних процесів, в сучасній науці існують певні розбіжності в тлумаченні самого поняття «педагогічна умова». Їх різноманітність пояснюється різницею у постановці цілей і задач певного дослідження, зміною вимог суспільства до підготовки студентів як майбутніх фахівців та іншими факторами [2, с.3]. **Педагогічні умови –** це: 1) категорія, визначається як система певних форм, методів, матеріальних умов, реальних ситуацій, що об'єктивно склалися чи суб'єктивно створених, необхідних для досягнення конкретної педагогічної мети [71, с.134]. 2) сукупність об'єктивних можливостей, змісту, форм, методів, педагогічних прийомів і матеріально-просторового середовища, які спрямовані на рішення дослідницьких завдань [16, с. 79-84]. 3) свідомо створюються в освітньому процесі й повинні забезпечувати найбільш ефективне протікання цього процесу. 4) структурна оболонка педагогічних технологій чи педагогічних моделей; завдяки педагогічним умовам реалізуються компоненти освітньої технології [88, с. 131].

З точки зору психолого-педагогічних досліджень, педагогічними умовами вважаються «обставини, від яких залежить і відбувається

цілісний продуктивний педагогічний процес професійної підготовки фахівців, що опосередковується активністю особистості, групою людей» [88, с. 132].

Отже, під ***педагогічними умовами хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ*** слід розуміти сукупність необхідних дій, які здатні забезпечити успішний послідовний навчально-виховний процес, спрямований на формування у студентів-хореографів хореографічних знань, умінь, навичок, професійної готовності, набуття педагогічного досвіду роботи з ансамблем танцю в зош та вміщувати компоненти компетентнісної моделі випускника-хореографа.

Умовно педагогічні умови можна поділити на внутрішні (суб'єктивні) та зовнішні (об'єктивні, навчально-методичні). *Внутрішні умови* визначають ступінь включеності в процес хореографічної підготовки самого студента, вони обумовлені його внутрішніми мотиваціями та відношенням і виступають в якості стимулів його розвитку, формування тих якостей, які адекватні конкретним формам поведінки в хореографічній діяльності. *Зовнішні умови* визначаються організаційно-технічним забезпеченням процесу хореографічної підготовки з боку ВНЗ і виступають в якості вимог до особистості професіонала [23, с. 40].

Внутрішні (суб'єктивні) педагогічні умови:

1. Наявність у студентів-хореографів інтелектуальних й спеціальних хореографічних здібностей і задатків.

2. Педагогічні здібності та вміння.

3. Хореографічно-педагогічна спрямованість особистості, бажання працювати учителем хореографії та керівником ансамблю танцю в зош.

4. Усвідомлення студентом необхідності постійної самостійної роботи над підвищенням професійного рівня, здатність студента-хореографа до самоорганізації, самоспоглядання, самоаналізу, самовиховання.

Зовнішні (об'єктивні, навчально-діяльнісні) педагогічні умови:

1. Хореографічно-педагогічна спрямованість підготовки.

2. Зміст навчально-виховного процесу.

3. Єдність та взаємозв'язок навчального та практичного аспектів підготовки [32, с. 174].

Однією з функцій ВНЗ при підготовці фахівця-хореографа буде забезпечення ефективності хореографічного навчання в напрямку творчої самореалізації студента.

Реалізація педагогічних умов має на меті:

- забезпечення організаційно-педагогічного й психолого-педаго-

гічного супроводу хореографічної підготовки майбутніх фахівців в хореографічній педагогіці;
- вдосконалення системи хореографічної підготовки педагогічних кадрів для майбутньої роботи студента керівником ансамблю танцю в зош;
- визначення форм і методів інформаційної підтримки процесу підготовки майбутніх учителів хореографії до професійної діяльності в реальних умовах загальноосвітнього навчального закладу [103].

Специфіка педагогічних умов хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ детермінована не лише сутністю і змістом професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії, керівника хореографічного колективу, але й особливостями сучасного стану загальноосвітніх закладів та задачами, які постають перед мистецькою освітою взагалі, й хореографічною, зокрема, що в свою чергу потребує нових підходів при підготовці педагогічних кадрів. *Завдання полягає в тому, щоб:*
- більш точно визначитись у потребах суспільства, середньої школи в фахівцях в області хореографії;
- формувати соціально значущі якості особистості у випускників-хореографів педагогічних закладів освіти;
- розробити ефективну модель хореографічної підготовки фахівців в ВНЗ, що відповідає потребам суспільства, профільних ліцеїв, гімназій, ЗОШ.

Таким чином, ***педагогічними умовами, що дозволяють ефективно здійснити підготовку майбутніх вчителів хореографії до керівництва ансамблем в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ є:***

1) структурно-змістове забезпечення;
2) наукове та навчально-методичне забезпечення;
3) матеріально-технічне забезпечення;
4) інформаційно-психологічне забезпечення;
5) системний моніторинг і контроль процесу хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ.

1. *Структурно-змістове забезпечення хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ передбачає:*
- формування в майбутніх вчителів хореографії системи знань (зі спеціальних дисциплін; з психолого-педагогічних дисциплін;

знань сутності й змісту хореографічного навчання в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ);

- формування системи вмінь і навичок необхідних в рамках компетентнісної моделі вчителя хореографії в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ;
- створення спеціального компонента в змісті професійної підготовки майбутніх учителів хореографії, який би відображав сутність і специфіку хореографічного навчання в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ, особливості керівництва хореографічним колективом в цих закладах;
- забезпечення проходження пропедевтичної, педагогічної та науково-педагогічної практик в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ для можливості застосування студентами теоретичних знань набутих під час навчання у ВНЗ.

2. *Наукове та навчально-методичне забезпечення як педагогічна умова хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем в зош передбачає:*

- створення нових навчальних посібників, підручників, методичних рекомендацій і методичних розробок для професійної підготовки учителя хореографії, з урахуванням майбутньої професійної діяльності вчителів в зош. Така методична література повинна містити змістовий компонент, що спрямовується на отримання студентами знань, умінь і навичок, передбачених першою педагогічною умовою;
- наявність педагогічних кадрів вищої кваліфікації у ВНЗ, наділених необхідними знаннями з теорії, методики й практики хореографічної підготовки студентів до майбутньої роботи в зош.

3.*Матеріально-технічне забезпечення процесу хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем в профільних ліцеях, гімназія, ЗОШ* передбачає необхідну інформаційну базу, наявність науково обґрунтованого, хореографічно-спрямованого плану навчально-виховної роботи ВНЗ, знайомство з діючими шкільними програмами та навчальними посібниками з хореографічного навчання в зош, банки програм варіативних та факультативних навчальних курсів з хореографії, необхідні технічні засоби для навчання, новітні інформаційні технології тощо.

4. *Інформаційно-психологічне забезпечення процесу хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ передбачає*:

- створення позитивної мотивації майбутніх учителів хореографії до діяльності в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ;

- формування психологічної готовності майбутнього учителя хореографії до гнучкості й варіативності навчального процесу залежно від рівня його профілізації (урок, факультатив, гурток, курс в рамках програми «Мистецтво», тощо);
- інформаційне забезпечення процесу засвоєння знань, умінь, навичок професійної діяльності майбутніх учителів хореографії й керівників хореографічного колективу в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ.

5. *Системний моніторинг і контроль за процесом підготовки майбутніх учителів хореографії до професійної діяльності в зош в умовах педагогічного ВНЗ передбачає*[103]*:*

- розробку і застосування діагностичних методик для вивчення рівня сформованості готовності майбутніх учителів хореографії до професійної діяльності;
- вивчення стану викладання спеціальних і психолого-педагогічних дисциплін з урахуванням вимог формування готовності до професійної діяльності;
- контроль успішності засвоєння системи знань, умінь і навичок студентами-хореографами під час підготовки в ВНЗ;
- моніторинг успішності проходження майбутніми вчителями хореографії педагогічних практик в профільних гімназіях, ЗОШ, ліцеях мистецтв .

Таким чином, підвищення ефективності хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ забезпечується спеціальним чином підібраними педагогічними умовами, кожне з яких представляє собою важливий компонент педагогічного процесу, безпосередньо пов'язаний з досліджуваним явищем і необхідний для його функціонування.

Комплекс педагогічних умов хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ у вищому навчальному закладі педагогічного спрямування створює основу для міцного засвоєння знань та вмінь, вільної інформаційної орієнтації при рішенні педагогічних задач, оптимізації пошуку щодо їх вирішення; сприяє удосконаленню хореографічної підготовки та творчої самостійності студентів.

3.4. Зміст та основні завдання художньо-творчої діяльності студентів спеціальності „Хореографія”

Аналіз філософської, психолого-педагогічної літератури свідчить, що в сучасній науці *художньо-творча діяльність* визначається як глибоке занурення до естетичної виразності об’єктів і явищ навколишнього, що складається із сприймання, осмислення, оцінки, смаку, уподобань тощо [89,с.72].

Вихідними положеннями тлумачення художньої творчості у контексті дослідження стали такі: *творчість* – це характер діяльності, здатність знаходити нові зв’язки, пізнавати нове. Творчість є носієм якостей творчої особистості, рівень розвитку яких визначає ступінь продуктивності її діяльності (І. Бех, В. Давидов, О. Запорожець, Г. Костюк, В. Кудрявцев, О. Матюшкін, В. Моляко, В. Роменець та ін.)[89, с.73].

Творчість на основі продуктивної людської діяльності створює якісно нові матеріальні та духовні цінності, які мають соціальне значення.

Художньо-творча діяльність студентів спеціальності „Хореографія” як інтерпретація того, що було створено, спонукає їх до набуття власного досвіду, духовно-ціннісного освоєння навколишнього і створює умови для розвитку творчих здібностей, уяви, фантазії.

Творча діяльність студентів спеціальності „Хореографія” – це засіб самовираження, пізнання світу шляхом формотворення у танці, в процесі наслідування (відтворення побаченого). Дослідження мотивації художньої творчості студентів спеціальності „Хореографія” дозволили визначити її особливості, а саме: студентів захоплює не продукт творчості, а сам процес творення.

Останнім часом нешаблонна, творча праця хореографів, яка активізує творчі зусилля до пошуку нового, набуває непересічної виховної та дидактичної цінності і посідає чільне місце. Особливого значення набуває інноваційна діяльність хореографа.

Творчість завжди привертала увагу мислителів всіх епох розвитку світової культури. Про глибокий інтерес до цього предмету можна судити хоча б з такого, що йде вглиб сторіч невгасимого прагнення створити «теорію творчості», вірніше, з багатократних спроб її побудови.

Творчість викликає специфічне мислення, звички, які мають бути культивовані й розвинені як в особистому житті, власній особистості, так і в суспільному оточенні. Ці потреби змінюють наше бачення себе як економічних і соціальних істот, формують нашу ідентичність

і нашу творчу діяльність. Це впливає на норми персональної поведінки і на ті цінності, які нам потрібні від життя і які впливають на процес творчості.

Творчість вимагає широкого спектру підтримки від соціального і культурного оточення, а також економічних стимулів. Творчий процес є не тільки індивідуальним процесом, він потребує підтримки громади, рідних по духу спільнот. Тому він вимагає нової форми організації праці.

Хоча творчість і розглядається, як індивідуальний процес, проте вона є безумовно соціальним процесом, тому що творчість розквітає найкраще там, де є унікальне соціальне оточення, яке з одного боку є достатньо стабільне для того, щоб продовжувати своє зусилля, а з іншого достатньо різноманітне для розквіту творчості в усіх її можливих формах.

Р. Флоріда в своїй книзі глибоко аналізує творчість, її складові частини, її потреби і умови для її культивації. Такі елементи творчості, як "знання", "інформація", "інновація" та інші отримують своє місце і значення в процесі творчості. Автор приводить статистичні дані про те, як змінився склад американського суспільства за післявоєнний період, з якого чітко видно різке зменшення кількості робочого класу і чіткий ріст творчого класу, який мав особливу швидкість за останні 20-30 років. На сьогоднішній день творчий клас є кількісно більшим за робочий клас і тільки трошки меншим за клас обслуги, і безумовно, вже зараз, має самий вирішальний вплив на життя американського суспільства [78, с. 100].

Отже, *творчість* — необхідна умова розвитку матерії, утворення її нових форм, разом з виникненням яких змінюються і самі форми творчості. Творчість людини — лише одна з таких форм [58, с.15].

Творчість — надзвичайно багатогранне поняття. Навіть його життєвий сенс, його життєве вживання не обмежуються тим специфічним значенням, в якому воно відображає окремі події з життя людини. В поетичній промові природа часто має імення невтомного творця.

В Філософському енциклопедичному словнику ми знаходимо визначення творчості: «Творчість — діяльність, що породжує щось нове, що ніколи раніше не існувало...» [58, с. 15].

Традиційними філософськими визначеннями творчості є різноманітні варіанти тлумачень його як діяльності, створюючої щось нове, що не має собі аналогів.

«Творчість — продуктивна людська діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значен-

ня, виявляється в різних сферах суспільної практики, науки, техніки, в літературі і мистецтві. Джерела творчості пов'язані зі свідомою суспільно-практичною діяльністю людей по цілеспрямованому перетворенню природи і суспільства, т.ч. працею як основною формою людської діяльності. Вищим проявом творчих здібностей є талант і геній» [58, с. 15].

«Для всякої творчості необхідний той або інший ступінь обдарованості та певне виховання, при якому утворюються навички в роботі. Останнє розвиває схильність в сторону виявлення природних обдарувань, завдяки чому виникає майже непереборне прагнення або тяжіння до творчої діяльності. Безпосереднім же визначенням її завдань є навколишнє середовище у формі даної природи, матеріальної культури та соціальних обставин, останніх — в особливості» [78, с.201].

Творчість своїм корінням поринає в край почуттів. Будь-яка чинність, будь-яка дійова людина прагне виконати творчий, естетично пофарбований акт, що и надає йому етичної та естетичної насолоди.

«Творчість, будучи діяльністю, абсолютно необхідною для існування суспільства, в той же час і самоцільна, споживча діяльність...» [78, с. 201].

В психології творчість вивчається головним чином в двох аспектах: як психологічний процес перетворення нового і як сукупність властивостей особистості, що забезпечують її належність до цього процесу.

Як процес творчість розглядалася первинно, виходячи з самозвітів діячів мистецтва та науки (опис «натхнення», «мук творчості» і так далі).

На межі XIX та XX століть як спеціальна область дослідження почала складатися «наука про творчість», що іменувалася «психологією творчості».

Психологія творчості досліджує процес, психологічний «механізм» її перебігу.Творчість є одним з головних визначень людської суттєвості. Саме спроможність до творчої діяльності характеризує особистість, підкреслює своєрідність її психології, тобто «в залежності від рівня діяльності можна говорити про найбільший і відповідно найменший рівень психічного розвитку» [78, с. 202].

Узагалі творча активність не може розглядатися лише в контексті тієї чи іншої діяльності. Як особистісна риса вона ґрунтується на природній активності людини, в ній поєднані складові багатьох сфер особистості (емоційної, вольової, інтелектуальної) і вона ж у свою чергу є підґрунтям для формування інших інтегративних рис особистості.

Розглядаючи *художньо-творчу діяльність* як особистісну рису, Д.Богоявленська вводить поняття "інтелектуальна активність", під яким мається на увазі продовження мислительної діяльності за межами того, що вимагається, не ототожнюючи її з проявами будь-якої активності в інтелектуальній сфері [89, с. 73].

Сутність художньо-творчої діяльності, на думку П.Рудика, полягає "в здатності людини до самостійних вольових проявів, які знаходять своє вираження в самостійній постановці цілі, самостійній організації самої дії, спрямованої на досягнення цієї мети" [58, с. 16].

Л.Новікова вважає, що художньо-творчу діяльність характеризує самостійність у постановці цілей діяльності, у знаходженні шляхів і засобів її реалізації. При цьому автор підкреслює, що здатність людини виконувати дії без сторонньої допомоги, без будь-яких вказівок, самостійно – головне в характеристиці творчої активності [58, с. 16].

Г. Люблінська аналізує художньо-творчу діяльність як найвищу форму активності, поряд із наслідувальною й виконавчою активністю, вважаючи, що вона розвиває не тільки гнучкість думки, сміливість пошуку, але й творчі здібності. При цьому творча активність може мати різний ступінь вираженості: від самостійного виконання відомих правил до вміння по-новому подивитись на старе і звичне, самостійно поставити й вирішити будь-яке нове завдання, або знайти новий, більш раціональний підхід до вирішення вже знайомого [58, с.16].

Ряд дослідників розглядає ініціативу як показник вищої форми активності особистості (К.Абульханова-Славська, Р.Суховейко, О.Лозова, А.Цаболова). Так, К.Абульханова-Славська характеризує художньо-творчу діяльність як одну з найважливіших форм соціальної діяльність, яка виступає як "вияв особистісного інтересу і творчого ставлення до дійсності, стрічної активності стосовно іншої людини. Художньо-творча діяльність, –підкреслює автор, – це збереження особистістю творчої або авторської позиції в процесі діяльності. Ця форма активної діяльності виступає як причина початку і розгортання діяльності" [78, с. 15].

Не можна погодитись з тими дослідниками, які зводять сутність художньо-творчої діяльності лише до інтелектуальних характеристик особистості. Здатність висувати оригінальні творчі ідеї, звичайно, залежить від інтелектуального рівня особистості, хоча і не зводиться до нього. Творча активність людини з високо розвиненим, самостійним, критичним мисленням відрізняється глибиною, творчістю, внесенням інновацій у різні сфери діяльності. Тому багато дослідни-

ків розглядають творчу активність як складне утворення особистості, її інтегральну якість (П. Іванов. Є. Погоніна. І. Плотнієкс та ін.).

Є. Погоніна наприклад, вважає, що творча активність є оптимальною формою ініціативно-інтегрального утворення, до якого входять компоненти потребово-мотиваційної, емоційно-вольової та інтелектуальної сфер. Але, як підкреслює автор, якість самої творчої активності не зводиться навіть до сукупності складових, а являє собою похідне від них вище особистісне утворення, опосередковане домаганнями особистості [78, с. 188].

Слід зазначити, що художньо-творча діяльність студентів спеціальності „Хореографія" тісно пов'язана з іншими їх особистісними утвореннями. Зокрема розвинена самостійність є важливою передумовою становлення творчої активності особистості, сприяє більш успішному її розвитку. А з іншого боку, вияв творчої активності сприяє формуванню самостійності та цілого ряду інших якостей особистості.

Треба сказати, що всі зазначені якості необхідні сучасному хореографу, оскільки навчання передбачає самостійну активність особистості і вимагає від нього ініціативи, одночасно розвиваючи його, формуючи готовність до діяльності в нових умовах. Операційна підготовка майбутнього хореографа неможлива без цілеспрямованого формування в нього умінь і навичок до художньо-творчої діяльності. Доречно зазначити, що з останнім пов'язано багато питань, які стосуються оцінки рівня художньо-творчої діяльності особистості, прогнозування результатів її діяльності, контролю та корекції поведінки і виховання.

Художньо-творча діяльність виховання особистості студента-хореографа має структурні компоненти: змістовно-операційний, оціночний мотиваційний, морально-орієнтаційний, емоційно-вольовий аспекти [55,с.29]. Художньо-творча діяльність у профільних ВНЗ передбачає налагодження зв'язків з творчими хореографічними колективами, закладами дозвілля, освітніми закладами всіх рівнів, самодіяльними колективами, постійному вдосконаленню художньої майстерності і ефективному використанню творчого потенціалу студентства й потребує подальшого вдосконалення згідно вимог сучасності.

Студент-хореограф повинен приймати активну участь у художньо-творчій діяльності ВУЗу, тобто виконувати такі завдання: приймати участь у концертно-конкурсній діяльності ВУЗу, міста, області, у фестивалях з різних видів хореографії, у відкритих показах з хореографічних дисциплін). Таким чином, дослідниця Ліманська О.В. визначає *художньо-творчу діяльність* - як пріоритетний напрямок

роботи творчого колективу в поза навчальний час з метою вдосконалення художньої та виконавської майстерності його учасників, підтримки талановитої молоді, популяризації жанрів художньої самодіяльності [55, с.29].

Також, *художньо-творча діяльність студентів* визначається науковцями як напрямок науково-дослідної роботи у творчих ВНЗ, яка складається з певних видів (робота у творчих секціях і студіях; участь у концертах, конкурсах, виставках, розробка сценаріїв, підготовка і показ спектаклів, шоу-програм, тощо) [55, с. 29].

Таким чином, *основним змістом художньо-творчої діяльності студентського хореографічного ансамблю у профільних педагогічних ВНЗ буде:*

1) постановчий процес (створення викладачем хореографічних композицій за різноманітною тематикою для концертної діяльності);

2) репетиційний процес студентського хореографічного ансамблю;

3) участь у концертно-конкурсній діяльності на різних рівнях;

4) участь у фестивалях-конкурсах;

5) участь у телевізійних шоу-проектах «Танці з Зірками», «Танцюють всі», «Майданс», «Україна має талант»;

6) концертні виступи на телебаченні, з інтерв'ю у телевізійних передачах, присвячених танцювальній тематиці;

7) участь у звітних, тематичних, ювілейних концертах хореографічного колективу;

8) проведення і участь у чемпіонатах, турнірах серед студентської вікової категорії;

9) проведення і участь у майстер-класах з різних видів хореографії.

3.5. Педагогічні умови адаптації студентів-хореографів до художньо-творчої діяльності

В сучасній психології вважається, що успішність людини залежить від її пристосованості до умов сусільного життя. На сьогоднішній час виділяють 2 види адаптації людини: психологічна і соціальна.

Сутність психологічної адаптації розуміється по-різному. Слово „*адаптація*" походить від пізньолатинського adaptatio — приладжування, пристосування, під адаптацією розуміється процес пристосування будови і функцій організмів і їхніх органів до умов середовища [1, с.12].

Психологічна адаптація – активне освоєння особистістю або групою нового для неї соціального середовища. Отже, ми можемо визначити, що психологічна адаптація - це приведення індивідуальної

поведінки у відповідність з пануючою в даному суспільстві, класі, соціальній групі системою норм і цінностей. Психологічна адаптація здійснюється в процесі соціалізації, а також за допомогою механізмів психологічного і соціального контролю, міри суспільного і державного примусу [1, с. 14].

Адаптація відбувається поступово, оскільки відбуваються зміна в суспільстві й у самій людині. Існує два види соціальної адаптації:

1) процеси, пов'язані зі зміною соціального середовища;
2) адаптація до соціальних умов, що змінилися.

В умовах трансформації суспільства адаптація дорослих людей до соціальних умов, що змінилися, протікає гостріше, ніж соціалізація молоді. Це впливає на процес ресоціалізації, а також незадоволеність соціальним статусом (руйнування соціального статусу або не здійснилися чекання щодо підвищення свого соціального статусу в новому соціальному середовищі); повне незадоволення оточенням, роботою, її умовами, змістом, винагородою.

Соціологічні дослідження показують, що адаптація особистості залежить багато в чому від його психологічних якостей.

Більшість закордонних методичних підходів до вивчення соціальної адаптації умовно можна звести до п'яти напрямків:

1) диференційно-діагностичне,
2) психоаналітичне,
3) теорія рішень,
4) типологічне,
5) теорія розвитку.

Таким чином, особливостями психолого-педагогічної адаптації студентів-хореографів до процесу навчання та творчої діяльності будуть:

- «*адаптація в навчанні*» — це спрощення тексту для тих, хто починає вивчати якийсь навчальний предмет[1, с. 15];
- «*адаптація професійна*» студента-хореографа у ВНЗ - процес, або результат процесу пристосування студента на першому році навчання на кафедрі хореографії у ВНЗ до особливостей навчально-виховного процесу. Адаптації професійній студента-хореографа сприяє добра підготовка впродовж 5-ти років навчання до виконання своїх обов'язків в учбово-виховному процесі, а також кмітливості, самостійності, відповідальності, допомога з боку викладацького складу кафедри хореографії та ін. студентів.

Отже, процес *хореографічного навчання* – це спеціально організована пізнавальна діяльність для опанування людиною основами соціального досвіду в галузі хореографії, накопиченого людством.

З урахуванням вищезазначеного можна визначити, що *хореографічне навчання як педагогічний процес у профільних ВНЗ* – це цілеспрямована взаємодія викладача та студента, у процесі якої здійснюється формування теоретичних знань з хореографії, вмінь та практичних навичок виконання та побудови хореографічних творів, емоційно-ціннісного і творчого ставлення до оточуючої дійсності, відбувається загальний розвиток людини засобами хореографічного мистецтва.

Структурними елементами *хореографічного навчання* є:

- мета навчання (як ідеальна модель бажаного результату засвоєння змісту навчання, до якого прагнуть, і ті, що навчають, і ті, що навчаються) та завдання навчання;
- зміст освіти (педагогічно адаптований соціальний досвід);
- методи та засоби навчання;
- організаційні форми навчання;
- реальний результат навчання (об'єктивно фіксовані кількісні й якісні зміни особистості студента відносно початкового стану, що сталися в результаті засвоєння ним у процесі пізнавально-практичної діяльності накопиченого соціального досвіду – змісту освіти).

Також, важливе значення мають умови адаптації студента-хореографа до *творчої діяльності*, яка розглядається як процес створення нової продукції з високими показниками кількості і якості та найменшими витратами часу й сил. Хореографічне мистецтво дає можливість створити необхідні умови для особистої творчої діяльності студента-хореографа, тобто у процесі занять з профільних дисциплін педагог-хореограф та студент створюють танцювальні комбінації, хореографічні композиції, які навчають правильного методичного виконання вправ, фігур, танцювальних рухів, поз, розвивають відчуття гармонійного поєднання музики і танцю.

Досвід творчої діяльності - це діяльність в результаті якої створюється об'єктивно чи суб'єктивно нове, завдяки специфічним процедурам:

- самостійному переносу раніше засвоєних знань і умінь у нову ситуацію;
- знаходження оригінального розв'язання проблеми;
- виділення нової проблеми в знайомій ситуації або нової функції об'єкта;
- бачення альтернативних варіантів вирішення проблем;
- комбінування раніше відомих способів у новий.

Тому, *педагогічними умовами адаптації студентів-хореографів до процесу навчання і творчої діяльності у профільних ВНЗ буде:*

- придбання системи наукових знань, умінь та навичок, оволодіння якими забезпечує всебічний розвиток розумових та хореографічних здібностей, формування світогляду, моралі і поведінки, підготовка до майбутньої професійної діяльності та соціокультурного життя;
- вивчення різних пластів хореографічного мистецтва як основи становлення хореографічної культури;
- пізнання закономірностей виникнення та розвитку хореографічного мистецтва;
- вивчення основних засобів хореографічної виразності, що дають змогу осягти хореографічний образ у сукупності виразних засобів та формують емоційно-образне й свідоме сприйняття хореографічних творів;
- діяльнісне засвоєння хореографічного мистецтва через індивідуальне та ансамблеве виконавство, композицію та імпровізацію, пластичне інтонування та рух;
- засвоєння методичних правил виконання хореографічних рухів, вправ, законів постановки комбінацій, етюдів, танці.

3.6. Критерії та рівні сформованості образно-художнього мислення студентів-хореографів в процесі фахової підготовки

У вітчизняних та зарубіжних педагогічних технологіях, спрямованих на розвиток образно-художнього мислення студентів-хореографів домінанта відводиться не оволодінню технічними навичками, а гнучкому інтелекту, сформованості естетичної свідомості, інтеграції різноманітних філософсько-естетичних течій. На відміну від відомих нам технологій, заснованих на логіці науки "від знань до вмінь", сучасні педагогічні технології побудовані за принципом введення у навчально-виховний процес системи професійних цінностей, спрямування на розвиток професійних якостей та творчих здібностей особистості і способів діяльності, що забезпечують їх реалізацію. Враховуючи сучасні педагогічні технології формування образно-художнього мислення студентів-хореографів, вимог професійної освіти до якісної підготовки хореографів ефективною є наступна педагогічна технологія формування образно-художнього мислення студентів хореографів.

Процес формування образно-художнього мислення студентів хореографів у професійній підготовці передбачає реалізацію загальнопедагогічних принципів гуманізму, науковості, зв'язку теорії і практики, систематичності і послідовності, єдності навчання і виховання,

оптимальності і варіативності, а основа створення педагогічної технології формування образно-художнього мислення - ідеї інтеграції психолого-педагогічних дисциплін і предметів художньо-естетичного циклу, інтенсифікації процесу навчання за допомогою інтерактивних форм і методів, взаємозв'язок об'єктивних і суб'єктивних умов навчання. Результатами процесу формування образно-художнього мисленнями є творчий рівень оволодіння аналітико-інтегративними параметрами художнього мислення, художньо-інформаційну обізненість, уміння розробляти авторські інтегровані уроки і програми, адекватну самооцінку і коригуючу діяльність в оволодінні професією [7, с. 73].

Дві групи критеріїв розвитку образно-художнього мислення у процесі аналізу художнього твору студентами-хореографами:

1. *Мотиваційно-ціннісні критерії:* зацікавленість студенів у пізнанні сутності художнього твору; вияв художньо-естетичних смаків студенів; потреба у творчому самовираженні в процесі аналізу художнього твору; наявність підґрунтя таких здібностей, як воля, наполегливість, відповідальність, активна життєва позиція, почуття національної самосвідомості тощо.

2. *Творчо-діяльнісні критерії*: схильність до літературно-критичного та образно-асоціативного мислення в синтетичному поєднанні з іншими складовими системи творчих здібностей; володіння системою знань з теорії,методики та вміннями оперувати понятійним інструментарієм під час аналізу художнього твору; прагнення до цілісного аналізу з елементами особистісної інтерпретації художнього тексту з метою гармонійного розвитку творчих рис особистості.

Відповідно до цих критеріїв існують *три рівні сформованості творчих здібностей та образно-художнього мислення студенів-хореографів.*

Високий рівень:

- студенти мають витончені образно-художні та художньо-естетичні смаки й виявляють велику зацікавленість до пізнання сутності художнього твору;
- володіють системним літературно-критичним баченням та образно-асоціативним сприйняттям художнього твору;
- виявляють уміння вільно оперувати теоретико-методологічними поняттями під час аналізу художнього твору;
- мають високу здатність до інтуїтивного, логічного, художньо-критичного та образно-асоціативного мислення;
- володіють уміннями повноцінної інтерпретації художнього твору;
- мають яскраво виражену потребу у творчому самовдосконаленні.

Середній рівень:

- студенти виявляють зацікавленість до пізнання сутності художнього твору;
- частково володіють літературно-критичним баченням та образно-асоціативним сприйняттям художнього твору;
- мають досить ґрунтовну базу теоретико-методологічних знань для аналізу художнього твору, однак не досить успішно оперують ними;
- в основному виявляють здатність до інтуїтивного, логічного, художньо-критичного та образно-асоціативного мислення;
- прагнуть до власної повноцінної інтерпретації художнього твору, але недостатньо володіють цим умінням;
- відчувають потребу творчого самовдосконалення, однак не докладають належних зусиль для цього.

Низький рівень:

- студенти виявляють інтерес до художнього твору, однак часто відчувають проблеми в її розумінні;
- мають недостатній рівень художньо-критичного бачення та образно-асоціативного сприйняття художнього твору;
- знають зміст художнього твору, однак через бідність запасу хореографічної лексики та слабкі знання з теорії хореографії відчувають значні труднощі у здійсненні аналізу чи інтерпретації художнього твору;
- висловлюють трафаретні думки, в хореографічних постановках часто допускають неточності, виявляють спрощений підхід до осмислення образів, проблематики тощо;
- виявляють потребу у самовдосконаленні, але бракує досвіду у володінні художньо-критичним баченням та образно-асоціативним сприйняттям художнього твору.

Аналіз художнього твору як засіб розвитку образно-художнього мислення та творчих здібностей студенів має базуватися на таких концептуальних засадах:

1. Домінантною повинна стати ідея розвитку творчих здібностей та образно-художнього мислення студенів як невіддільної частини парадигми аналізу художнього твору.

2. Аналіз художнього твору — це засіб активного розвитку усіх складових творчих здібностей студенів.

3. В основі вивчення хореографії мають бути новітні освітні технології (технологія особистісно-орієнтованого навчання, технології проблемного навчання, комп'ютерні, ігрові технології та ін.).

4. Вивчення художнього твору має бути цілісним незалежно від обраного шляху.

5. Кожен шлях аналізу (класичний чи сучасний) повинен містити елемент інтерпретації — аргументованої, фахової (наукової).

3.7. Формування навичок імпровізації в процесі фахової підготовки студентів-хореографів

Імпровізацію розглядають як метод навчання і танцювальний напрям. **Танцювальна імпровізація –** це танець від душі, гармонійне поєднання хореографії, музики та акторської майстерності, це творчий процес , цінність якого залежить від смаку виконавця, його творчої уяви, теоретичних та практичних знань. Танцювальна імпровізація виконується творцем без попередньої підготовки. Користуватися готовими моделями вивчених мелодійних ходів та фігураційних стереотипів дозволяється тільки на первинному етапі творчого навчання, тому що імпровізація будується на справжньому творчому натхненні [109].

Імпровізація як тип хореографічного мислення виявилася багато в чому втраченою в мистецтві та навчальній практиці XX століття. Функції виконавця поступово звелися винятково до творчої імпровізації тексту твору, до його «показу». Без сумніву, мистецтво імпровізації є найвищим досягненням хореографічної майстерності. Але сучасний хореограф може виглядати значно багатшим, якщо повернути йому втрачену здатність складати і виконувати хореографічний твір, одноразово, тобто імпровізувати.

Відсутність навичок імпровізації у більшості хореографів пояснюється деякими програмними установками існуючої системи хореографічної освіти, де з перших кроків навчання домінує свого роду «галузевий» підхід: виховання чистого виконавця, потім з «невдалого» виконавця – теоретика, а часом і хореографа. Колись втрачена в педагогіці установка на підготовку хореографа з універсальним підбором творчих навичок (виконавських, композиторських, теоретичних) сьогодні потребує свого відтворення, починаючи з ранніх ступенів свого навчання хореографії, при чому така спрямованість повинна відрізняти не лише систему спеціалізованої підготовки хореографів-професіоналів, а й визначати стилістику роботи. І тут, поряд з іншими формами творчості, імпровізації має відводитися важливе місце – і як методу практичного вивчення методики хореографічного мистецтва, і як способу розвитку творчих навичок студента, і як ефективному шляху розвитку виконавських якостей юного хореографа.

Існуюча в повсякденній свідомості думка, що імпровізація є справа особливо обдарованих студентів, позбавлена підстави і відображає

інерційно-пасивні погляди на хореографію. У кожному студентові закладена здатність до навичок імпровізації. Передумови такої установки знаходяться в імпровізаційному за своїм духом усному фольклорі [109].

Одним з теоретиків танцювальної імпровізації в Німеччині, а потім у Європі, був Рудольф фон Лабан. Він був творцем власної системи «вільного танцю», в якій танець був звільнений від усіх формальних обмежень: стилістичної приналежності, музики, сценічного простору, а його методом запису характеристик людського руху «Labanotation» (1928г.) активно користуються у всьому світі і в наші дні. Простір, Час, Сила (енергія) - ті три константи, на яких Лабан побудував свою теорію руху. За його теорією всі рухи можна розподілити на п'ять основних груп [109]:

- Пересування (поступальний рух);
- Стан спокою, як розслаблення і як напруги, як затримка м'язової діяльності; балансування;
- Жестикуляція (рухи частинами тіла);
- Елевація (підйоми, стрибки);
- Обертання (всього тіла і окремих його частин).

Рухи Лабан порівнює з живою архітектурою, що змінює свої місця розташування і зв'язки, а основою його системи є поняття кінесфери - сферичного простору навколо тіла людини, яке охоплює тіло з відкритими в сторони кінцівками.

Згідно методу Лабана, кінесфера залишається зафіксованою по відношенню до центру тіла, і завжди пересувається разом з ним [26,с. 177]. Дане поняття кінесфери безумовно є синонімом поняття особистісного простору, до якого часто звертаються психологи. Крім того, Лабан запропонував систему форм і зусиль (1947, 1960), яка дозволила аналізувати рухову поведінку людини з точки зору 4-х факторів (простору, часу, сили і течії) і на цій основі вибудовувати програму його розвитку.

На підставі 4-х критеріїв було виділено 8 базових типів зусиль, на які може бути розкладено будь – який рух. А саме: прямі - багатофокусні рухи (фактор простору), потужні – легкі рухи (фактор сили), швидкі - повільні (фактор часу), обмежені – вільні (фактор течії) [26. с.177].

Крім того, коли Лабан починав свою діяльність, він вивчав балет і народний танець. В результаті чого «знайшов» дванадцять універсальних дій в русі, створив теорію форми, яку надалі розвивав Валерій Престон Данлоп, створив концепцію просторових контрапунктів, визначив п'ять рухливих ритмів.

Саме тому, при формуванні навичок імпровізації важливо використовувати Лабан-аналіз як діагностичну і розвиваючу систему, яка дійсно дозволяє вибудовувати програми розвитку, рухаючись від обмежень до свободи, від ригідності до різноманітності і можливості імпровізувати, враховуючи якість відносин і категорію простору. А так само допомагає усвідомленню центру в тілі і вибудовування зв'язків центру – периферія, що в свою чергу сприяє розвитку координації зусиль, цілеспрямованості і активності дій. Крім того, за нашими даними ритми руху в контексті психологічної роботи та особистісного дослідження є репрезентаціями характеристик особистості.

Поняття ритму – є значущою складовою в роботі формування навичок імпровізації у студентів–хореографів. Ритм в імпровізаційному процесі може бути, з одного боку, передумовою для координації, який задається музичним супроводом і сприяє розвитку почуття причетності і солідарності, груповій згуртованості. З іншого боку, ритм може бути нав'язливим і стримуючим моментом для вільного самовираження. Тренувальна робота зі студентами хореографічного відділення профільних вищих навчальних закладів спрямована на пошук свого власного ритму в процесі слухання себе, свого тіла, рухи від внутрішнього імпульсу сприяють самовираженню і гармонізації особистості, що значно допомагає при імпровізації[109].

Саме тому особливу увагу в роботі зі студентами приділяють «рухливим ритмам» (Movement Rhythms), які були запропоновані Рудольфом Лабаном, а саме: Impulse (імпульс), Impact (удар), Swing (свінг), Rebound (пружина), Continuous (лінія). Дані ритми мають три складові: Time (час), Weight (вага), Energy (енергія).

Завдання, які формують навички імпровізації використовують на різних етапах уроку, частіше наприкінці. Наприклад: знайти рухи (створити невелику танцювальну композицію), які відповідають внутрішньому уявленню про себе «Я реального» і «Я ідеального». Найчастіше танець «Я реального» включає Continuous (лінія) і Rebound (пружина). У танцях «Я ідеального» з'являються Impulse (імпульс) і рідше Impact (удар)[109].

Найчастіше в імпровізаціях використовуються Continuous (лінія) і Rebound (пружина), а робота над Impulse (імпульс), Impact (удар) і Swing (свінг) викликає певні труднощі. Так як наявність Impulse і Swing в репертуарі свідчить, про ініціативності та вміння використовувати Swing як підготовку до Impulse. Це супроводжується різними нюансами: наприклад, сприйняття Swing як Rebound. Або створення Impulse певною частиною тіла (наприклад, тільки рукою) або однієї половиною тіла (наприклад, тільки права частина щодо центру ініці-

ює рух). Але даний варіант роботи саме спрямований на усвідомлення особистісних особливостей.

З точки зору психології можна проаналізувати характер та настрій людини під час танцювальної імпровізації. Rebound (пружина) часто використовують люди, яким складно виявляти ініціативу, що відповідно викликає труднощі при роботі з Impulse (імпульс) і Impact (удар). Impact викликає утруднення у людей, яким складно «ставити крапки над і» і говорити «ні». Рух Continuous (лінія) характерно для багатьох людей, різниця лише в тому, що для одних це провідний стиль існування, а для інших – один з моментів розвитку, відпочинку і своєрідної зупинки. Студенти відчувають себе найбільш гармонійно, як правило, використовуючи в своєму репертуарі всі п'ять ритмів, чергуючи Continuous (лінія), Swing (свінг), Impulse (импульс) і Impact (удар), а Rebound (пружина) використовують як відпочинок [109].

Людина втомлюється від одноманітних звичайних рухів, які здійснює автоматично на роботі, вдома, відвідуючи магазин. Тому, потрапляючи в ситуацію, де є можливість порухатися, тіло починає заповнювати відсутність і виконувати різні рухи. Важливим є створення певних умов для саморозкриття учасників – самостійний пошук ними способу вирішення власних психологічних проблем.

Використовуючи в роботі зі студентами-хореографами імпровізацію, часто зіштовхуються з тим, що танцюристів, з одного боку, характеризують «підготовлені» тіла, а з іншого – велика кількість завчених танцювальних вправ. Завчені рухи стають частиною тілесного досвіду, і головною перешкодою на шляху до імпровізації, яка вивільнює внутрішні резерви і активізує величезний потенціал можливостей, раніше сплячих в тілі.

Тому дуже важливо слухати себе і розвивати навики слухання власного тіла. Адже прості довільні руху імпровізації дозволяють краще відчувати і розуміти, усвідомлювати своє тіло, свої потреби, звички і можливості. Імпровізаційний танець, в якому руки рухаються подібно морським хвилям, наприклад, допомагає зміцнити так званий першоелемент води в тілі. Вважається, що вода зміцнює внутрішню силу, почуття опори, а образ морських хвиль сприяє гармонійному руху енергії в тілі і навколо нього, покращуючи захисну енергію[109]. Що стосується вивчення імпровізації як окремої дисципліни «Основи імпровізації» у вищих профільних навчальних закладах практикують різні вправи для формування навичок імпровізації.

Вправа "Явища природи". Студентам пропонується знайти місце в хореографічному залі в хаотичному порядку. Заплющуючи очі, спо-

стерігати за своїм диханням. Спрямувати свою увагу туди, де особливо ясно відчувається подих: ніс, діафрагма або живіт. Спостерігати за тим, як повітря входить всередину і виходить з тіла. Спостерігати за паузами між диханням. Кожні п'ять чи шість хвилин викладач говорить вголос слова, які називають явища природи. Кожне з цих явищ "рухається" певним чином. У кожного з них своя швидкість, свій спосіб переміщення в просторі, своя вага, форма і динаміка. Постає таке завдання: дозволити своїй уяві дослідити ці явища та рухи, що відображають їх якості. Не потрібно ніякої пантоміми або акторства, не потрібно зображати з себе це явище. Потрібно дослідити якість руху, що виникає в тілі у відповідь на цей образ.

- падаючі листя;
- електрика;
- скеля;
- світло;
- бруд;
- грім;
- вітерець.

Під час руху, усвідомлюючи всі думки, почуття, ставлення до цих явищ, потрібно дозволити їм впливати на те, що ви робите, рівень напруги вашого тіла, вираз обличчя, погляд можуть змінюватися. Не можна затримуватись на жодному з цих станів та намагатись їх утримати або "розповісти історію", просто залишатися з кожним почуттям рівно стільки, скільки потрібно для того, щоб внутрішньо прояснити його. Студентам потрібно дозволити своїй уяві вільно відгукуватися на рух тіла.

З кожним виконанням вправи завдання ускладнюється. В наступні кілька хвилин студентам потрібно приєднатися до кого-небудь із залу, утворивши групи з 2-3 осіб, і продовжити дослідження цих якостей, знаходячи взаємовідносини один з одним. Можна рухатися вибравши однакові якості з партнером або різні. Слід відгукуватись на поведінку партнера і власні реакції. Розум переміщує увагу з об'єкта на об'єкт хаотичним і непередбачуваним чином. Увага може пересуватися від думки – до почуття – до уяви – до спогадів – до звуку – до смаку – до бачення і т.д. Чим менше контролювати рухи, намагатися спостерігати і слухати, тим більш вільний розум у грі з усім цим багатим асортиментом.

Наступним тренінгом для формування навичок імпровізації є вправа ***"Актор/Режисер – Зрушення"***. На початку вправи потрібно знайти партнера. Один буде "режисером", інший - "актором". Режисер може говорити тільки одне слово - "зрушення". Коли актор почує

слово “зрушення”, він повинен змінити свій стан, припиняє робити те, що робив до цього, і миттєво починаєте робити щось зовсім інше. Якщо актор стояв на місці і повільно рухався, він може почати дуже жваво переміщатися або лягти на підлогу. Зрушення відбувається несподівано. Коли студент, який виконує роль актора почує слово “зрушення”, він повинен залишатися всередині і відгукуватися на те, що він відчуває в даний момент: почуття, які виникають на те, що студент бачить й чує, на те, до чого він торкається, на власні фантазії або думки. При виконанні цієї вправи можна бути божевільним, смішним, вільним у ірраціональних змінах, пристрасним, драматичним, звичайним, екстраординарним.

Режисер має право сказати “зрушення” відразу ж або трохи почекати. Потрібно дозволяти партнеру протягом досить тривалого часу проживати матеріал, який до нього приходить або змушувати актора змінюватися швидко і несподівано. Після закінчення вправи, проводиться обговорення його одне з одним та з викладачем, який уважно спостерігає за кожним учасником та пояснює помилки.

Режисер у цій вправі не повинен надмірно піклуватися про актора. Він не повинен захищати його від складних ситуацій. Навпаки, режисер допомагає збільшити “розтяжку” актора, навіть якщо це означає, що актор корчиться від дискомфорту. На жаль, людина може втратити себе, звиваючись як вуж на сковорідці, у пошуках нових і нових станів. Студент може перестати усвідомлювати себе і свої дії, або почати засуджувати себе за деякі способи вираження. Перехід від неусвідомленого руху, який людина називає “поганим”, “некомфортним”, до іншої дії без обдумування вимагає практики. Необхідно пробудження усвідомлення. Слід помічати відчуття і почуття, присутні в різних частинах тіла і розуму.

Для актора може бути несподіваним швидкі серії “зрушень”. Але можливість залишатися у тому, що відбувається з’являється знову і знову. Навіть перебуваючи під тиском, він може в кінці кінців щось відпустити і розслабитися всередині шаленства. Якщо режисер дозволяє акторові залишатися в одному стані протягом довгого часу, відбувається теж саме. Може з’явитися замішання. І знову, відчуваючи дискомфорт від того, що потрібно дотримуватися певного способу дії, актор може знайти спосіб розслабитися, уважно спостерігаючи за тими почуттями, відчуттями і діями, які відбуваються в сьогоденні. Ця можливість з’являється знову і знову.

Вправа “Порожня судина”. Завдання вправи полягає в тому, що студентам дається змога розділитися на групи по 4 людини в кожній. Одна людина з групи виходить і стає обличчям до решти. Саме його

називають “порожній”. Всі починають з нейтрального стану. Троє інших партнерів, по одному, пропонують порожній судині різні способи дії і стану. Як тільки один з них підходить і пропонує порожній судині певний спосіб вираження, останній миттєво починає копіювати форму і стан.

Протягом цього копіювання, вони взаємодіють, залишаючись усередині даного способу дії. Вони жодним чином не змінюють його, не розширюють, не роблять нічого додатково. Вони продовжують цю взаємодію до тих пір, поки не втрутиться наступний партнер. Наступний партнер перехоплює увагу порожньої судини і пропонує йому інший образ дії. Він займає місце попереднього партнера, який в цей момент відступає і припиняє свої дії. Процес повторюється. Порожня судина копіює форму і стан поведінки партнера.

- Три партнера змінюють один одного у випадковому порядку і досить швидко. Як тільки в одного з них з’являється імпульс запропонувати що-небудь порожній судині, він займає місце попереднього партнера.
- Три партнера пропонують порожній судині різні форми вираження, використовуючи такі форми: тільки рух, рух і звук, тільки звук, мова і рух, або тільки мова. Вони повністю залучені в цей процес, тілом і розумом. Стан і дії пов’язані один з одним.
- Для цих трьох партнерів основним завданням є розширення можливостей вираження порожньої судини. Не стільки фізичних можливостей, а і психологічних і виразних. Щоб це відбувалося їм самим необхідно вийти за межі власних обмежень.
- Після того як один з партнерів побував в ролі порожньої судини, група обговорює цей досвід. Порожня судина розповідає партнерам, що він відчував під час вправи. Наприклад, може бути, що перший партнер завжди пропонував образ дії, пов’язані з насильством та агресією, а другий партнер діяв дуже спокійно, третій партнер, можливо, пропонував танцювальні рухи, в яких не було ні енергії, ні почуття. Або ці способи вираження були пов’язані один з одним, “чіплялися”одне за одного, або переважали механічні рухи.

Вправа “Порожня судина” стимулює спонтанність. Багато студентів вважають, що не можуть бути спонтанними, але стаючи “судиною” вони входять в моток радикальних змін поведінки і стану без будь-яких попередніх установок. Їм не потрібно планувати ці зрушення. Це є завданням інших партнерів. Партнери пропонують дуже різні способи дії і Порожня судина миттєво починає їх копіювати і тим самим наближається до спонтанності вираження. Усередині цього наближення лежать ключі до власної спонтанності[109].

РОЗДІЛ 4.
ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ УЧБОВО-ВИХОВНОЇ РОБОТИ У ТАНЦЮВАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ

4.1. Особливості організаційної роботи у хореографічному колективі

Аналіз психолого–педагогічної літератури засвідчує, що **організаційна діяльність** – це безпосередньо здійснення педагогічного процесу, яке пов'язано із організацією взаємодії педагога й вихованців. Характер цієї взаємодії визначається якістю здійснення педагогом відносно самостійного виявлення організаційної діяльності [86, с.155].

Організаційна діяльність, якщо її віднести до окремої людини, є система взаємопов'язаних дій (технологій), спрямованих на об'єднання груп людей задля досягнення загальної мети [86, с.155].

Особливе місце організаційна діяльність займає у структурі цілісної педагогічної діяльності. Бо виховна робота – це, перш за все, робота організатора. Завдяки організаційної діяльності педагога-хореографа учні залучаються до хореографічної діяльності.

Зміст діяльності педагога-хореографа на етапі здійснення педагогічного процесу у хореографічному колективі може бути представлений взаємопов'язаною системою таких педагогічних дій, як :

- постановка перед вихованцями мети й роз'яснення завдань хореографічної діяльності танцювального колективу;
- створення умов щодо визнання завдань діяльності колективом й окремими вихованцями;
- застосування обраних методів, засобів та прийомів по здійсненню педагогічного процесу у хореографічному колективі;
- забезпечення взаємодії суб'єктів педагогічного процесу й створення умов щодо його ефективного протікання;
- використання необхідних прийомів стимулювання активності учасників хоерографічного колективу;
- встановлення зворотнього зв'язку й своєчасне корегування ходу педагогічного процесу.

В теорії управління організаційну діяльність в її вузькому сенсі прийнято вважати кінцевою, завершальною ланкою у системі управлення людиною, колективом, тощо.

Таким чином, можна зобити висновки:

1. Під **організаційними вміннями педагога-хореографа** розуміють вміння координації (встановлення горизонтальних зв'язків між ви-

кладачем-хореографом та студентами, що виконують якісно різні функції) і субординації (встановлення вертикальних зв'язків між функціональними одиницями (викладачем та студентом), при яких формуються вміння наказувати, координувати і контролювати діяльність інших). Організаційні уміння є структурним психологічним компонентом професійної педагогічної діяльності педагога-хореографа.

2. Специфічними організаційними уміннями в професійній діяльності педагога-хореографа є:

- уміння щодо організації і проведення навчальної діяльності;
- уміння щодо організації і здійснення виховної діяльності;
- уміння щодо організації і проведення концертно-конкурсної діяльності;
- уміння щодо організації і проведення художньо-просвітницької діяльності;
- уміння з організації і здійснення художньо-творчої діяльності.

Таким чином, необхідно уточнити сутність понять дитячий колектив, дитячий хореографічний колектив, хореографічний колектив.

Беручи за основу визначення А.С. Макаренка, педагоги вважають, що дитячий колектив – це стійке об'єднання дітей, яке має загальну суспільно значущу мету, спільну діяльність, спрямовану на реалізацію цієї мети, характеризується стосунками взаємної відповідальності [81, с. 175].

Т. В. Тарасенко дає таке визначення хореографічного колективу – це співдружність індивідуальностей з урахуванням їх танцювальних даних і вікових особливостей, об'єднаних загальною художньо-творчою задачею, в рішенні якої значну роль грають педагогічні умови, створені керівником хореографічного колективу [84, с. 10].

Дитячий хореографічний колектив – група об'єднаних загальною метою і завданями дітей, схильних до танцювального мистецтва, що досягли в процесі спільної танцювальної діяльності певного рівня розвитку[18, с.17].

Дитячий хореографічний колектив в повній мірі сприяє реалізації мети виховання – всебічному розвитку особистості. При педагогічно правильному керівництві(організаційній роботі) дитячий хореографічний колектив в зош може створити умови для самовираження, самоствердження, самореалізації дитини, прилученню школярів до духовних цінностей суспільства, формуванню певних якостей особистості: відповідальності, дисциплінованості, доброти й поваги і та ін.

Як будь-який інший, аматорський *хореографічний колектив в ЗОШ, профільних ліцеях, гімназіях характеризується наступними ознаками:*

- добровільністю об'єднання у вільний позаурочний час (при цьому слід відмітити, що ознака добровільності участі в роботі хореографічного колективу проявляється якісно інакше, ніж в інших дозвіллєвих формах діяльності; справа не тільки в тому, що діяльність учасників добровільна, вона ще й колективна, суспільно важлива; тобто, навчально-виховна робота, виконавська діяльність дитячого хореографічного колективу в зош, залишаючись в основі справою добровільною, обов'язково припускає прийняття учасниками певних обов'язків);
- загальнодоступністю;
- стабільністю;
- сумісною суспільною діяльністю;
- чіткістю організаційної роботи [86, с.160].

У творчому хореографічному колективі, як виховному середовищі, виділяють два основних фактори, які обумовлюють високий рівень реалізації педагогічного потенціалу танцю – особистісний та організаційний. Особистісний полягає в специфічних особливостях взаємодії особистості і колективу, організаційний – в унікальних можливостях хореографічного колективу в організації навчально-виховного процесу з широким діапазоном форм, спрямованих на формування гармонійно розвинутої особистості в системі занять танцювальним мистецтвом.

Рівень вирішення колективом навчально-виховних та художніх задач, а також специфіка організації колективу дозволяє умовно поділити хореографічні колективи, в тому числі і в зош, на дві групи:

- колектив первинного (початкового) типу, або гурток. Це об'єднання навчального типу, де учасники намагаються отримати знання про хореографічне мистецтво, оволодіти навичками танцювальної творчості. В гуртках рівень виконавської майстерності не висок, учасники розучують нескладні хореографічні твори і, як правило, виступають перед «своїм» глядачем – товарищами, однокласниками, батьками, вчителями.
- колективи підвищеного типу. В цих колективах вирішуються більш складні навчально-виховні та художні задачі. Учасники займаються спеціальним тренажем, знайомляться з основами та теорією хореографічного мистецтва. Ускладнюється репертуар, підвищуються вимоги до його художнього рівня, виконавської якості. Це дозволяє колективу виступати перед широкою глядацькою аудиторією [101].

Не кожний організований хореографічний гурток в школі, клубі або студія можна назвати колективом. Однак, кожний хореографічний гурток або студія, клуб є потенціальною базою для створення творчого колективу – більш удосконаленої організаційної форми хореографічної самодіяльності, яка дозволяє вирішувати широкий спектр навчально-виховних задач і має художньо-естетичний й морально-етичний вплив.

Отже, основними умовами формування дитячого хореографічного колективу є:

1. Ефективний відбір до хореографічних класів дітей;
2. Дотримання єдиних вимог до всіх членів колективу;
3. Створення умов для індивідуальної творчості кожної дитини;
4. Формування раціональних та емоційних соціальних установок педагогом-хореографом;
5. Заохочення до співпраці неформального лідера колективу;
6. Спільна праця колективної творчості;
7. Проведення психокорекції з дитячим колективом, якщо в цьому виникає потреба;
8. Зовнішній вплив соціально-економічного середовища [101].

У зв'язку з сучасним рівнем розвитку художньої самодіяльності, а саме хореографічних колективів, теоретик ХПР О.М. Лутошкін виділяє *5 етапів становлення хореографічних колективів художньої самодіяльності* і визначає динаміку розвитку колективу як шлях від «Піщаного розсипу» через «М'яку глину», «Мигаючий маяк», «Рожеві вітрила» до «Палаючого факела» [57, с. 116-117].

1. *Група конгломерат* (в зв'язку з психологічними термінами аморфна та дифузна група). Це характеристика колективу першого часу існування коли, ще діти мало знають один одного, поки що немає загальних інтересів, загальних справ; «розсипчатість» групи; формальне існування групи.

Характерні ознаки групи:

- відсутність сумісницької діяльності;
- виникнення діад та тріад у міжособистісних відносинах;
- йде процес диференціації (розподіл та виявлення солістів та фоніруючих);
- структурна група аморфна, тобто безформна. (О.М. Лутошкін дає назву їй «Піщаний розсип»);

Функції керівника:

- організувати колектив;
- організовує суспільну діяльність;
- зацікавити, поставити найближче завдання та перспективну лінію (будемо виступати у концерті через пів року).

2. *Група асоціація.* Цей етап включення у сумісницьку хореографічну діяльність з чітким розподілом обов'язків (учасники хореографічного гуртка в зош 1 року навчання). По О.М. Лутошкіну цей етап називається «м'яка глина»).

Характерні ознаки групи**:**

- ізоморфна структура (починають створюватися міжособистісні стосунки з усією гамою емоційних відтінків (доброзичливі відтінки та конфлікти);
- ділова основа для творчої діяльності;
- спостерігаються перші зусилля по об'єднанню колективу;
- немає досвіду сумісницької роботи (головним чином опираються на керівника-хореографа);
- за своєю ініціативою рідко приходять на допомогу іншим, роблять це за наказом керівника.

Функції керівника**:**

- керівник підтримує формально дисципліну (закріплююча основа – виповнення вимог керівника-хореографа);

3. *Група кооперація* (рівень багатьох хореографічних колективів художньої самодіяльності). Згідно О.М. Лутошкіна 3 етап називають «Мерцаючим маяком» («Мигаючий маяк»);

Характерні особливості**:**

- має достатньо розвинуту структуру формування ділових та міжособистісних відносин (Я займаюсь цікавою працею);
- сумісна танцювальна діяльність є основою існування групи;
- до досвіду міжособистісного спілкування додають результат танцювальної діяльності;
- група відзначається своєю індивідуальністю;
- активність проявляється періодично.

Функції керівника**:**

- утримати цей рівень, піднятися вище ;
- керівник-діагност;
- робота з активом.

4. *Група автономізації.* (Я тут творець, я завоював все, я знаю як займатися танцювальною творчістю). Згідно О.М. Лутошкіну, цей період називають «Рожеві вітрила» («Алые паруса»).

Характерні особливості**:**

- у членів групи проявляється відчуття гордості за свій колектив;
- в основному група згуртована;
- йде постійна суперечка та протиставлення у міжособистісних та ділових відносинах (зміна іноді сольної та фонової груп);
- у міжособистісних відносинах зміна конфліктів (але через меркантильні інтереси група залишається);

- постійно виникає питання про необхідність цього керівника, його творчих можливостях та здібностях. В лексиці гуртківців можна помітити слова «ми», «наш колектив», «ми можемо».

Функції керівника:

- керівник виступає як методист, виконавець, висуває подальшу перспективну лінію;
- створення традицій;

5. *Колектив* (по О.М. Лутошкіну «Палаючий факел» («Факел що горить»).

Характерні особливості**:**

- високий рівень спільності;
- ціннісні орієнтири говорять про розвиток особистості разом з розвитком колективу;
- вихід на рівень суспільно-значимої діяльності обізнано.

Функції керівника:

- він сумісно творчий керівник та менеджер;
- є переходом від самодіяльного танцювального колективу до професійного.

Керівникам, які на основі усвідомлення своєї професійної ролі в суспільстві формують з групи колектив, необхідно володіти відповідними організаційними (педагогічними) методиками для реалізації на кожному етапі розвитку колективу головної мети – створення умов для самореалізації особистості дитини [56, с. 180].

В сформованому творчому дитячому хореографічному колективі формується особливий тип міжособистісних відносин, для яких характерні:

1) висока згуртованість;

2) колективістське самовизначення;

3) колективістська ідентифікація;

4) соціально важливий характер мотивації міжособистісних виборів;

5) висока референтність членів колективу у ставленні один до одного;

6) об'єктивність у покладанні й прийнятті відповідальності за результати спільної танцювальної діяльності [13, с. 78].

На сьогодні діяльність керівника танцювального колективу характеризується багатоаспектністю і визначає ряд функцій, які він повинен виконувати:

1) організаційно-керівна (керівник-хореограф виступає організатором колективу і керує його функціонуванням);

2) балетмейстерська (керівник колективу є головним його балетмейстером-постановником, за виключенням колективів, або танцювальних номерів, для яких працюють запрошені балетмейстери);

3) репетиторська (керівник хореографічного колективу здійснює репетиційний процес, виконуючи функції головного педагога-репетитора);

4) навчально-виховна (навчання виконавській майстерності та духовно-естетичне виховання танцівників є фундаментальними в роботі керівника-хореографа);

5) концертно-виконавча (виступи на концертах, виховних та суспільних заходах, участь у конкурсах, фестивалях);

6) розвиваюча (формування всебічно розвинутих особистостей в хореографічному колективі здійснюється шляхом рівноцінного фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального, креативного розвитку виконавців).

Таким чином, підготовка майбутніх керівників-хореографів, пріоритетною метою якої є становлення висококваліфікованого спеціаліста в області хореографічного мистецтва, володіючого спеціальними хореографічними, загальнокультурологічними, психолого-педагогічними, мистецтвознавчими і менеджерськими знаннями, готового до новаторства і творчості, швидко реагуючого на зміни в професійній діяльності, повинна здійснюватися в ВНЗ відповідно до вищезазначених функцій.

Студент-хореограф який у ВНЗ готувався до майбутньої професійної діяльності в якості керівника хореографічного колективу повинен знати:

- мету, задачі, соціальні функції діяльності хореографічного колективу;
- класифікаційно-організаційні форми хореографічних колективів;
- різноманітність функцій і аспектів діяльності керівника хореографічного колективу;
- методологічні принципи, методи, прийоми і засоби організації
- навчально-освітнього, виховного і творчого процесу в
- хореографічному колективі.

Студент-хореограф повинен вміти:

- провести організаційні дії по створенню колективу;
- скласти програму розвитку колективу;
- створити матеріально-технічні і нормативно-правові умови для діяльності колективу;
- забезпечувати діяльність колективу системним плануванням;

- організовувати роботу по психолого-педагогічному забезпеченню навчального процесу;
- залучати до діяльності колективу партнерів, адміністрацію школи, актив колективу, батьків [18, с. 10].

Процес управління дитячим хореографічним колективом (організаційна робота) у ЗОШ, профільних ліцеях, гімназіях як педагогічно-творчою системою передбачає постановку цілей і *планування* (прийняття рішення по досягненню поставлених цілей). Планування - це основа управління. Сутність планування заключається у визначенні основних видів діяльності, заходів з урахуванням конкретних виконавців і термінів виконання. Мета планування роботи хореографічного колективу в ЗОШ, профільних ліцеях, гімназіях – вироблення єдності дій з усіма учасниками колективу, батьками, загальноосвітнім закладом та ін.; установлення термінів реалізації рішень; уточнення пріоритетних напрямків, рішень, етапів досягнення цілей. В роботі керівника колективу виокремлюють перспективне (відображує цілі та дії на майбутнє від року до трьох), календарне (складається на місяць) і поточне планування [35, с. 9-10].

У кожному хореографічному ансамблі повинен бути розроблений і чітко продуманий план на рік і на квартал. У річному плані відзначається загальний зміст роботи ансамблю залежно від тих заходів, які намічено провести протягом року. У квартальному плані вказується програмний матеріал і конкретний строк проведення заходів, намічених у річному плані. До кожного заняття, крім того, складається поурочний план, у якому визначають основні завдання у певній послідовності (перелічують вправи і методи їх засвоєння).

Керівник повинен мати спеціальний журнал і в ньому записувати план на рік. На півріччя, на квартал і на кожне заняття; анкетні дані про учнів: прізвище, ім'я, номер школи, клас, домашню адресу; короткий зміст проведеної роботи.

Для того щоб заняття в ансамблі були плідні, керівник повинен правильно організувати і спрямувати всю його роботу, створюючи для цього необхідні умови.

Нормативні документи які регулюють діяльність хореографічного колективу в ЗОШ, профільних ліцеях, гімназіях:

1. Положення про роботу хореографічного колективу.
2. Програма діяльності колективу.
3. Перспективний план роботи на рік.
4. Плани роботи керівника на рік.
5. Календарний план заходів.

6. Навчально-тематичний план.
7. План навчально-виховної роботи.
8. План навчально-тренувальної роботи.
9. Поурочні плани навчально-тренувальної роботи.
10. План організаційної роботи.
11. План роботи з батьками, зі школою.
12. План проведення батьківських сборів.
13. Журнал відвідування.
14. Розпис занять.
15. Документи на учасників колективу (заява, копія свідоцтва про народження, мед. довідка).
16. Звіт про діяльність колективу (за місяць, квартал, півріччя, рік).
17. Аналіз роботи колективу.
18. Аналіз розвитку професійних та особистісних якостей вихованців [101].

Практична робота хореографів у гуртках танцю в загальноосвітніх школах в сучасних умовах, навіть при якісній теоретичній підготовці студентів-хореографів в процесі навчання у ВНЗ, стикається з рядом ускладнюючих обставин. Робота хореографічного гуртка ускладнюється тим, що хореограф повинен поєднати естетичне, моральне виховання з балетмейстерською роботою і зростаючими вимогами до виступу дітей на концертах. Робота в хореографічному гуртку має специфіку, яка не властива самодіяльному колективу. Хореограф перебуває в умовах обмеженого часу, працює з дітьми, що мають середні здібності, з різними віковими групами, різними ступенями підготовки та постійним поповненням і частковим відсівом основного складу. За таких обставин він повинен вибрати оптимальний шлях для розв'язання різноманітних складних завдань[89, с. 71].

В багатьох школах немає спеціально обладнаного для занять хореографією зала з великими дзеркалами та станком. В такому випадку деякі керівники шкільних гуртків обмежуються лише вивченням рухів посеред залу та розучуванням танців. Цей шлях може спрацювати лише на початковому етапі існування колективу, коли технічні характеристики танців ще невисокі, але ж потім, рано чи пізно, стикнеться на непідготовленістю тіла гуртківців до більш складних хореографічних завдань.

Тематичні номери, як правило, присвячені святам, часто вирішуються балетмейстерами надто спрощено, де здебільшого присутня ритмічна гімнастика (це відбувається тому, що керівники вибирають шлях ефективніший з точки зору швидкісної продукції, і менш ємний

для роботи над танцювальними номерами). Яскрава зміна костюмів, ритмічна гострота, зовнішня атрибутика танцювальних номерів часто затуляє слабкість виражальних хореографічних засобів. Безперечно, це не вина, а біда керівників, у яких надто великий обсяг роботи.

Сучасне сценічне мистецтво набуває все більшої складності щодо музичного й танцювального вирішення тематики спектаклів і постановок. Таким чином, виникають «ножиці» між естетичними рівнями професійного і самодіяльного мистецтв [89, с. 71-72].

Також, проблему складає відсутність програмних матеріалів, у яких би розкривався основний зміст та методи роботи з дітьми, які мають посередні танцювальні здібності. Адже зараз, керівники хореографічних гуртків користуються програмами, які розраховані на дітей, котрі мають спеціальні хореографічні та художні здібності: пластичність і гнучкість тіла, почуття ритму, розвинена координація рухів, танцювальність, еластичність суглобів та м'язів ніг, стрибучість, виворітність ніг тощо. Типові програми самодіяльних хореографічних гуртків були розроблені ще у 80-х-90-х рр. XX ст. і не містять сучасних методик навчання, не враховують тих колосальних змін , що відбулися в країні, потреб сучасності, її вимог до хореографічної діяльності, нових напрямків сучасної хореографії, психологічні особливості дітей XXI ст. Змістовний компонент хореографічної діяльності, викладений в цих програмах, не включає таких видів хореографії, як брейк, хіп-хоп, фанк-джаз, східні танці, що є дуже популярними серед учнів загальноосвітньої школи. Тобто сучасні танцювальні стилі можуть виступати мотиваційними орієнтирами у залученні учнів шкіл до танцювального мистецтва, популярізаціїї його серед учнівської молоді [32, с. 130].

4.2. Особливості виховної роботи у хореографічному колективі

4. 2. 1. Завдання виховної роботи у Вузах та принципи її реалізації

Головною особливістю виховної концепції ВНЗ України є особистісно-орієнтована модель вільного розвитку фізично та морально здорової людини, яка осмислює сенс та відокремлює мету свого життя, має здібності вирішувати пріоритетні проблеми професії хореографа, соціально активного та з творчої точки зору - працьовитого громадянина України.

У вихованні гуманної особистості спеціаліста хореографа необхідно розуміти, що з одного боку, її поводження детермінується інтересами, а з іншого – цінностями. Діалектична єдність інтересів та

цінностей забезпечується вихованням танцювальних здібностей, таланту, творчого «Я» студента хореографа.

Фундаментальним завданням вищої школи – це виховання творчих здібностей з урахуванням індивідуальних схильностей та здібностей людини.

Виховна робота у вузах базується на концептуальних положеннях Конституції України, Закону про освіту, Державної національної програми «Освіта», на Концепції виховання дітей та молоді в національній системі України, стрижнем якої є національна ідея, яка грає роль консолідуючого фактора у суспільному розвитку, який направлений на вироблення активної життєвої позиції студента.

Національний характер виховання виявляться у формуванні спеціаліста хореографа як громадянина України, незалежно від його етнічного походження, розвитку у нього почуття любові до свого народу, поважного відношення до загальної культури та танцювальної зокрема, повага до традицій, мови, виховання почуття національної гідності та самоповаги. Ці ж почуття педагог хореограф повинен прищеплювати своїм вихованцям через прилучення до танцювальної культури України.

При організації виховної роботи у вузах Харкова враховуються специфічні соціально-культурні регіональні особливості. Харків відноситься до Слобідського регіону України, тому формування студентської молоді бажано вести на основі танцювальних традицій, звичаїв і обрядів Слобожанщини.

Головними *завданнями виховної роботи* зі студентами хореографами у вузі є [13, с.83]:

1) розвиток високого професіоналізму, який включає глибокі спеціальні знання та широку гуманітарну підготовку, формування ринкових норм, економічної свободи дії, підприємності, здібності до самостійного мислення, до прийняття нестандартних, оригінальних рішень, здібних до конкурентноспроможності;

2) формування духовності, яка має на увазі становлення високої моральності, формування колективізму, вміння працювати у ансамблі бального або народного танцю, розвиток високих естетичних смаків та ідеалів при постановці танців та їх виконанні, розвиток фізичної культури студента хореографа.

Принципи виховної роботи у студентському хореографічному колективі.

Вирішення вище перелічених завдань можливо на основі чітко сформованих принципів:

1) системність;

2) безперервність та приємність у вихованні, починаючи з дитячого віку займатися хореографією, а потім у вузі приємність пов'язана з процесом навчання та викладання (під час педагогічних та науково-педагогічних практик);

3) єдність логічного, історичного, національного, загальнолюдського у вихованні, яке направлене на розвиток свідомості, а саме національного, виховання любові до свого народу, повагу до його загальної та танцювальної культури зокрема, танцювальним традиціям, звичаям, а також повагу до танцювальних культур інших народів, вивчення танців українського народу та етнотанців інших народів світу;

4) гуманітарізація і гуманізація навчання та виховання, тобто вивчення гуманітарних дисциплін, та гуманне відношення між педагогом хореографом та студентами;

5) індивідуалізація виховного процесу – діалектичне сполучення індивідуальних та колективних форм. Переорієнтація з колективного впливу на індивідуальні форми роботи;

6) інтеграція традиційних та нових форм виховної роботи – використання традиційних та інноваційних методів та форм роботи з хореографічним колективом;

7) гармонізація сімейного та суспільного виховання, яка заснована на об'єднанні та координації виховних зусиль сім'ї та вузу;

8) формування творчої активності, самодіяльності студентів, яке виражається у сполученні педагогічної майстерності з ініціативою та самодіяльністю студентів, у розвитку навичок позитивного мислення;

9) формування у вузах, на кафедрі хореографії теплого мікроклімату, взаєморозуміння, довіри, співробітництва, підтримки [13, с. 84-85].

4.2.2. Напрями і форми виховної роботи у Вузах.

Напрями виховної роботи у вузах на кафедрах хореографії:

Моральне виховання – це: 1. розвиток високих моральних якостей та установ, які проявляються у моральних нормах поведінки у всіх сферах життєдіяльності та забезпечують активну життєву позицію студента; 2. цілеспрямований двосторонній процес формування моральної свідомості, розвитку моральних почуттів і вироблення навичок і звичок моральної поведінки студента. Воно включає формування моральної свідомості, виховання і розвиток моральних почуттів, вироблення умінь і звичок моральної поведінки[13, с.85].

Поведінка є моральною, якщо студент зважує, продумує свої дії, надходить зі знанням справи, вибираючи вірний шлях вирішення

проблеми, що стоїть перед ним. Моральна поведінка студента має наступну послідовність: життєва ситуація - породжене нею морально-чуттєве переживання - моральне осмислення ситуації і мотивів поведінки, вибір і прийняття рішень – вольовий стимул–вчинок. Найважливішим *засобом* морального виховання є використання створених в культурі на різних етапах історичного розвитку моральних ідеалів, тобто зразків моральної поведінки, до якого прагне людина. Специфічною *особливістю* процесу морального виховання слід вважати те, що він тривалий і безперервний. Процес морального виховання динамічний і творчий.

Формування моральних почуттів є одним із стратегічних завдань морального виховання особистості, що задекларовано у Національній доктрині України XXI ст. Моральні почуття є складовим компонентом моральної культури.

Моральні почуття - це почуття, в яких виявляється стійке ставлення людини до суспільних подій, до інших людей, до самої себе. Їх джерелом є спільне життя людей, їх взаємини, боротьба за досягнення суспільних цілей. Моральні почуття людини сформувались у суспільно-історичному житті людей, в процесі їх спілкування і стали важливим засобом оцінки вчинків і поведінки, регулювання взаємин особистості [66].

Моральна культура – це найголовніший компонент духовного життя людини, який характеризує її досягнення в оволодінні основами моралі як сукупності принципів, вимог, норм, правил, які регулюють дії в усіх сферах її життя, у формуванні моральної свідомості, розвитку моральних почуттів, вироблені звичок моральної поведінки особистості [66].

Суттєвою передумовою формування моральності особистості є моральна культура та моральні потреби. Саме вони повинні розглядатися як основа й головна характеристика духовного життя, духовного розвитку особистості, її духовного потенціалу. Під формуванням моральності особистості ми розуміємо процес становлення рис, якостей людини, які надалі забезпечують моральне ставлення до себе, до світу, до інших.

Розуміння моральності дозволило відокремити рецептивний та продуктивний структурні компоненти моральної культури: рецептивний — можливість сприймання моральних цінностей, емоційне ставлення до них, задоволення від побаченого, почутого; продуктивний — виявляється у творчості, моральних вчинках, створенні моральних цінностей.

Треба підкреслити, що ці структурні елементи дуже тісно між собою пов'язані, взаємодіють між собою, забезпечуючи механізм дії моральної культури.

Узагальнюючи ці концептуальні підходи ми визначаємо поняття моральної культури в широкому розумінні слова як діалог з навколишнім світом, гармонійне сполучення досліджень формаційних структур і всього розмаїття моральних аспектів суспільного життя та внутрішнього світу особистості.

Основними принципами формування моральної культури студентів-хореографів в процесі фахової підготовки буде:

- особистість студента та моральність формуються під впливом середовища, передусім під впливом суспільних відношень та цінностей; разом з тим ця особистість не пасивний об'єкт формування, а активний суб'єкт; вона, задовольняючи свої потреби, перетворює середовище та себе в цьому процесі;
- студент сприймає, засвоює моральні цінності через усвідомлення, оцінку, засвоєння цінностей мікросередовища - малих соціальних спільностей, членом яких він виступає. Визначальну роль відіграє особистісне референтне оточення, у нашому випадку насамперед студентський колектив;
- протилежність суспільної та особистісної моралі відносна, тому що одна з її сторін постійно породжується іншою стороною.

До моральних почуттів студентів-хореографів слід відносити:

- Формування у студентів моральних понять, переконань;
- виховання і розвиток у студентів моральних почуттів (любові до Батьківщини, відданості їй, національної самосвідомості,поваги до своїх батьків, педагогів і рідних тощо);
- прищеплення студентам навичок, звичок моральних дій;
- виховання і закріплення у студентів позитивних рис характеру (доброти, чуйності, щедрості, совісності, чесності і терпимості ...);
- формування потреб у самовдосконаленні і самовихованні.

Таким чином, моральні норми закріплені в таких поняттях, як: добро, обов'язок, совість, гідність, справедливість, щастя, зміст життя та інше, які визначають характер поведінки людини.

Моральне виховання студентів-хореографів здійснюється через усі лекційні курси, а саме етичного та загально гуманітарного циклу, через кураторів, викладачів. Моральне виховання йде через систему позааудиторної роботи: «День відкритих дверей», «Посвята у студенти», святкування визначних дат вузу, їх факультетів, кафедр, прилучення студентів до профорієнтаційної роботи з майбутніми абітурієнтами, шефські концерти, «кураторські години», проведення бесід,

лекцій з моральної тематики, організація концертів, висвітлення моральних питань у газетах та журналах[13, с.85].

Національно-патріотичне виховання – це розвиток історичної пам'яті, виховання патріотичних почуттів, ідеалів, громадянського почуття обов'язку, відповідальності за свою Батьківщину, готовність працювати на її благо, укріплювати міжнародний авторитет. С. Гончаренко зазначає, що *національне виховання* – це історично зумовлена й створена самим народом сукупність ідеалів, поглядів, переконань, традицій, звичаїв та інших форм соціальної практики, спрямованих на організацію життєдіяльності підростаючих поколінь,у процесі якої засвоюється духовна і матеріальна культура нації, формується національна свідомість і досягається духовна єдність поколінь[13, с.85].

Також в українському педагогічному словнику С. Гончаренко зазначається, що національне виховання – це виховання підростаючих поколінь у дусі українського виховного ідеалу на багатовікових традиціях, яке базується на засадах родинного виховання, на ідеях і засобах народної педагогіки, наукової педагогічної думки, що уособлюють вищі зразки виховної мудрості українського народу. Особливе місце в процесі національно-патріотичного виховання студентської молоді належить засобам народного хореографічного мистецтва.

Національно-патріотичне виховання у профільних вузах здійснюється через в учбовий та позаучбовий час: через лекційні курси по історії України, історії української культури, народознавство, «ТМВ українського танцю», «МВХД нар. танцю», «Практикум з ансамблю народного танцю», «Козацька педагогіка», через оволодіння культурою мови, через організацію поїздок до пам'ятних місць, зустрічі з ветеранами труда, бойових дій, участь у концертно-конкурсній діяльності, а саме конертах присвячених визначним датам міста Харкова, України, наприклад, до дня незалежності України, Євро 2012, до дня Перемоги(9 травня) календарних свят Івана Купала,Масляниця і т. д[13, с.85].

Фізичне виховання – утвердження здорового засобу життя, як обов'язкового елементу загальної культури особистості, протидія факторам, які негативно впливають на стан здоров'я членів вузівського колективу, придбання вмінь самостійно використовувати методи і форми фізичної культури у професійній трудовій діяльності (хореографа) та на відпочинку. Фізичне виховання реалізується на усіх спеціалізованих предметах з хореографії[13, с.86].

Метою хореографічного навчання у Вузах є сприяння фізичному

вихованню студента-хореографа, її всебічному і гармонійному розвитку як особистості. Під час такого навчання розв'язуються наступні завдання:

- розвиток та укріплення фізично кістково-м'язового апарату студентів;
- виявлення та усунення фізичних недоліків у розвитку студента, сприяння його правильному загальному фізичному розвитку;
- отримання студентами професійної хореографічної підготовки;
- розвиток почуття ритму, координації рухів;
- ознайомлення студентів з засобами музичної виразності, прищеплення основних навичок в умінні слухати музику, сприймати та передавати в русі її ритм, динаміку, її образний зміст;
- розвиток творчих здібностей студента-хореографа;
- підготовка до подальшого освоєння мистецтва танцю;
- задоволення потреби в руховій активності студента-хореографа.

Отже, систематичні заняття танцями дуже корисні для фізичного розвитку: поліпшується постава, усувається ряд фізичних недоліків, зміцнюються м'язи, стають рухливими суглоби, удосконалюються рухи. Поступово студенти починають легше і граціозніше рухатися, стають розкутими, здобувають виразність рухів.

Естетичне виховання — складова частина виховного процесу, безпосередньо спрямована на формування здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах діяльності людини.

Естетичному вихованню властиві дві основні *функції*:

- формування естетично-ціннісної орієнтації особистості;
- розвиток її естетично-творчих потенцій, які визначають місце естетичного виховання в суспільному житті та зв`язок з іншими видами виховної діяльності.

Естетичне виховання розкриває всі духовні здібності людини, що необхідні у різноманітних галузях творчості.

Естетичне виховання – розвиток естетичних почуттів, смаків, поглядів, формування естетичного відношення до дійсності, творчої активності, естетичної культури студентів хореографів [13. С.86].

Критеріями сформованості естетичної культури студентів хореографів є:

- *естетична свідомість* - естетична діяльність студента, що створює цілий комплекс почуттів, уявлень, поглядів, ідей;
- *естетичне почуття* — почуття, що випробовуються студентом під час виконання танцю у певному хореографічному образі і насолода - різноманітна за характером, структурою й психологічним механізмом при виконанні різних видів, жанрів і стилів танцю;

- *естетичний смак* - розглядають як здатність студента до естетичної оцінки явищ дійсності й творів різних видів мистецтва;
- *естетичний ідеал* - активність естетичної практики, пов'язаною з танцювальною виконавською діяльністю, і продуктивної творчої уяви формує особливу естетичну свідомість, відмінну своєрідністю естетичного відношення до дійсності, в якій ідеально поєднуються цілісність і танцювальна художньо-творча діяльність.

На високому рівні сформованості естетичної культури у студентів хореографів більш всього сформовані:

- почуття прекрасного;
- естетичне ставлення до людей, до себе, до справи;
- в хореографічній діяльності перевага стенічних емоцій;
- збудження, радість задоволення, хвилювання, потрясіння;
- стенічні емоції перетворюються в якості особистості;
- потреба в естетичній насолоді, пізнанні, естетичному удосконаленні;
- естетична мета;
- естетичні ідеї, інтереси; розуміння прекрасного, естетична фантазія;
- використання еталонів;
- розвинена фантазія уміння бачити, чути, зіставляти, порівнювати;
- наявність власних естетичних суджень;
- усвідомлення свого і чужого естетичного досвіду;
- воля, витримка в досягненні мети;
- творчі здібності;
- образне мислення;
- естетичний ідеал.

Взагалі естетичне виховання здійснюється через лекційні курси «Естетика», участь студентів у танцювальних ансамблях, кружках, студіях, відвідання театрів, виставок, музеїв, проведення зустрічей з видатними хореографами, через усі практичні дисципліни з хореографії [13, с.86].

Хореографічна діяльність в системі естетичного виховання студентів-хореографів – це процес, в основі якого знаходиться активність студента-хореографа, спрямована на інтерпретацію і створення танцювальних рухів, комбінацій, етюдів, композицій, через які виявляється і розвивається емоційно-почуттєва, психофізична, когнітивна та креативна сфери студента. Сутністю хореографічної діяльності в системі естетичного виховання студентів є танцювально-рухова активність. У процесі такої діяльності студентами опановуються,

відтворюються, інтерпретуються та створюються різноманітні за видами й жанрами танцювальні твори, формується система знань, розвиваються емоції, почуття, творче мислення, накопичуються вміння й навички, удосконалюється фізична краса студента.

З огляду на це нами виділено **компоненти естетичного виховання**: когнітивний, мотиваційний, психофізичний, емоційно-почуттєвий, активно-творчий. Зміст когнітивного компонента формують знання з основ народно-сценічного танцю; мотиваційного – зацікавленість студентів-хореографів хореографічною діяльністю; психофізичного – взаємозв'язок між внутрішнім і зовнішнім станом особистості та вміння передавати свій внутрішній стан у відповідних танцювальних рухах; емоційно-почуттєвого – емоційна насиченість внутрішніх потреб та емоційне оцінювання зовнішнього та внутрішнього світу студента, формування емоційно-ціннісної шкали сприйняття оточуючої дійсності; активно-творчого – самовияв та самореалізація в процесі танцювальної творчості.

Педагог Б.Т. Ліхачов у своїй праці " Естетика виховання "розглядає два шляхи естетичного виховання:

- естетичне виховання у процесі навчання;
- естетичне виховання у позааудиторній та позавузівській роботі.

Серед методів естетичного виховання він виділяє три групи:

- методи забезпечення естетичного сприймання (демонстрація, аналіз, повторне сприйняття);
- методи практичного навчання (пояснення, показ, вправи);
- методи художньо-творчої діяльності (обґрунтування задуму, виконання творчих завдань, критичний аналіз твору).

Методи залежать від мети та змісту виховання.Педагогічна наука визначає ряд найефективніших *методів, які сприяють формуванню у студентів-хореографів естетичних почуттів, відносин, суджень, оцінок, практичних дій:*

- метод переконання, направлений замінити розвиток естетичного сприйняття, оцінки, початкових проявів смаку;
- метод привчання, вправи в практичних діях, виділено на вироблення навичок культури поведінки;
- метод проблемних ситуацій, що спонукають до творчих і практичних дій;
- метод спонукання, співпереживання, емоційно–позитивної чуйності на прекрасне й негативне ставлення до потворного в навколишньому світі;
- метод емоційно-виразного пояснення вправ і танцювальних рухів, образне слово;

- технічно досконалий і емоційно-виразний показ вправи і танцювальних рухів, який викликав би почуття захоплення прекрасним;
- надихаючий приклад у діях і вчинках;
- практичне привчання до творчих проявів краси в танцювальній діяльності в процесі занять народно-сценічним танцем [84, с.15].

Виховні можливості хореографічного мистецтва визначають його вплив на основні сфери розвитку особистості — світоглядної, морально-етичної, інтелектуальної, емоційно-почуттєвої, комунікативної та ін.

Навчально-виховними завданнями художньо-естетичного виховання студентів-хореографів засобами народно–сценічного танцю є:

1) ознайомлення з елементами культури (історичними, географічними фактами, середовищем, звичаями, традиціями) народів усіх регіонів України, світової культури;формування гуманістичних загальнолюдських цінностей, характерних для сучасного громадянина світу;

2) формування пізнавального інтересу до мистецтва, зокрема музичного і хореографічного, виховання потреби у сприйманні й інтерпретації музичних творів і хореографічних вистав;

3) оздоровлення організму, корекція фізичних вад і психологічних відхилень, розвиток фізичних якостей — сили, рухливості, вимогливості, легкості, спритності та ін., формування краси і виразності рухів при виконанні танців;

4) розвиток творчих здібностей студентів, мотивації, художньообразного асоціативного мислення, уяви, фантазії, формування досвіду активної художньо-естетичної діяльності, стимулювання проявів імпровізації;

5) виховання рис колективізму, культури спілкування, усвідомлення своєї індивідуальності; формування позитивних рис характеру — наполегливості, вимогливості, терпіння, поваги, доброзичливості, тощо; формування основ позитивного ставлення до людей протилежної статі, вмінь спілкування з ними.

До основних форм виховної роботи у Вузах можна віднести *інтегровані заняття, ділові ігри, прес-конференції, консиліуми, заняття-змагання, театралізовані заняття* тощо. Значне місце в методиці формування естетичної культури займає організація екскурсій для естетичних спостережень за явищами і об'єктами навколишнього середовища, екскурсії в музеї та виставки, щоб студенти-хореографи могли наочно бачити твори визначних митців балетмейстерів різних історичних періодів людства.

Серед позааудиторних форм роботи – організація міжпредметних *семінарів-конференцій, тренінгів, „круглих столів", естетичних майстерень, вікторин, художньо-естетичних конкурсів* тощо. У межах діяльності студії „студентський театр" студенти можуть брати участь у танцювальних міні-виставах.

4.2.3. Принципи виховної роботи у хореографічному колективі в профільних ліцеях, гімназіях, ЗОШ

Переосмислення життя в умовах інтеграції української держави в європейський освітній простір, потребує нового педагогічного бачення й зміни парадигм у напрямках навчання та виховання творчої різнобічної особистості. Ідея виховання всебічно розвиненої особистості – одна зі стрижневих у педагогічній спадщині В.О.Сухомлинського. Основні сторони гармонійно розвиненої особистості за В.О.Сухомлинським – це «моральна, ідейна, громадянська, розумова, творча, трудова, естетична, емоційна, фізична досконалість» [81, с. 78].

Серед безлічі форм художньо-естетичного викладання виділяється хореографія як мистецтво, що володіє величезними можливостями для гармонійного розвитку учня. Хореографія є мистецтвом синтетичним, тому що у хореографії інтегрується танцювальний рух, музика (як основа хореографічного твору), образотворче мистецтво (у значенні костюмів, декорації) та драматургія танцю, тобто здійснюється комплексна поліхудожня підготовка та розвиток учнів засобами хореографії [47]. Крім того, танцювальне мистецтво поєднує в собі духовно-культурний та тілесно-культурний компоненти, гармонія яких впливає на різнобічний розвиток дітей [33, с. 76].

Заняття хореографією сприяють формуванню наступних суспільно значущих особистісних якостей:

- працелюбність, завзятість, терпіння, цілеспрямованість (вольовий компонент);
- м'язова координація, фізична витривалість, укріплення опорно-рухового апарату, музичний слух (фізико-фізіологічний компонент);
- музичний смак, стилізація та естетична організація рухів, потреба у створенні прекрасного за допомогою пластиці тіла (естетичний компонент);
- повага до вчителя, оточуючих людей, формування ціннostно-нормативної шкали особистості (етичний компонент);
- розуміння фізичних законів природи та біомеханіки людського тіла, музичної теорії, засад міжособистісної взаємодії (освітній компонент) [102].

Ознайомлення з доступними формами українського народного танцю є частиною національного виховання дітей та молоді; бальна хореографія формує етику поведінки; вивчення деяких популярних рухів сучасного танцю (хіп-хоп, брейк, тектонік та інші) сприяє підвищенню статусу дитини у колективі однолітків [61, с. 50].

Вищеперелічене дозволяє зробити висновок про те, що танець як соціально-культурний феномен має значний виховний потенціал у формуванні особистості дитини, враховуючи також й інші, не менш значущі функції – пізнавальну, гедоністичну, комунікативну, психологічну та оздоровчу функції. Осмислення широкого розуміння танцю, його можливостей та потенції впливу на дитину, особливо першого десятиріччя життя, призвели до інтеграції танцю з такими науками, як психологія, фізіологія, соціологія, медицина, внаслідок чого формуються нові наукові дисципліни практичного спрямування як танцювальна терапія, коректувальний танець та інші.

Але незважаючи на великі педагогічні та виховні можливості хореографії, предмет «Хореографія» не набув статусу базової дисципліни інваріантної частини навчального плану в загальноосвітній школі й викладається за рахунок варіативної частини – як предмет за вибором.

Більшість шкіл України віддають перевагу традиційним видам мистецтва: музичному та образотворчому. Проте в тих школах, які започаткували хореографію як урок, існує значна кількість проблем, пов'язаних з її викладанням: відсутність навчальної літератури зі шкільного курсу хореографії; труднощі з визначенням змісту шкільного курсу даної дисципліни; обмеження в часі (1 год. на тиждень); на шкільних уроках хореографії займаються всі діти класу, частина з яких не має спеціальних даних (погане чуття ритму, відсутність музично-рухової координації та інше), або не виявляє стійкого інтересу до хореографічного виду діяльності; механічне перенесення методів і прийомів навчання танцювальних рухів з практики роботи самодіяльних хореографічних колективів не виправдано і не ефективно [61, с. 50].

Існуючі на сьогодні програми з хореографії або є частиною варіативної програми «Мистецтво» (Л.Масол, Л. Бзовска та інші [62]; О.Щолокова, Л.Ващенко, В.Іванова та інші [94]), які значно звужують змістову сторону навчально-виховного процесу на уроках ритміки та хореографії або розраховані на 4 роки початкової школи, охоплюючи лише дітей молодшого шкільного віку (О. Мартиненко [61], А. Тараканова [83] та інші). Хоча уроки з хореографії за цими про-

грамами розраховані на всіх учнів початкових класів, їх структура, наповнення, методи навчання є дотичними уроку в школах мистецтв та школах естетичного профілю. За таких умов естетичне виховання школярів зош засобами хореографічної діяльності не може здійснюватися повною мірою [31, с. 130].

Тому однією з найпоширеніших і діючих форм хореографічної роботи в ЗОШ є танцювальні гуртки в межах позакласної системи виховання як база для створення аматорського творчого колективу хореографічного спрямування, який є середовищем для повноцінної реалізації педагогічного потенціалу танцю. З точки зору педагогіки, аматорське хореографічне об'єднання є педагогічно-керованою системою, що функціонує в умовах вільного часу дітей з метою їх виховання, шляхом залучення їх до активної творчої практики засобами хореографічного мистецтва [18, с. 7].

Хореографічний колектив в загальноосвітній школі, профільному ліцеї, гімназії - це, перш за все, дитячий колектив. Творчий самодіяльний хореографічний колектив об'єднує дітей, які бажають отримати основи танцювальної грамотності. Завдяки хореографічній творчості діти шкільного віку залучаються до мистецтва танцю, до хореографічної культури в цілому, знайомляться з умовністю та специфікою хореографічної мови, набувають первинні навички та вміння в області танцю, формують свій художній смак, розвивають творче мислення та образне сприйняття.

Перспективним напрямом розвитку середньої освіти на сучасному етапі є її гуманізація й спрямування на виховання творчої індивідуальності учня. Одним із дійових засобів такого виховання при належній організації навчального процесу може стати мистецтво хореографії.

Якщо навчатися красиво і правильно танцювати, це дасть змогу сприймати й розуміти мистецтво, розвинути творчі здібності, збагатити чуттєве сприйняття себе та навколишнього світу, розширити можливості свого тіла й розуму, створити більш позитивний образ "Я" та сформувати необхідні спеціальні навички. Танець звільняє дитину ще й від зайвого фізичного та емоційного напруження, створюючи сприятливіші умови для її нормального розвитку [62, с.123].

Для того, щоб уроки хореографії мали виховну цінність, учні повинні опанувати мову танцювальних рухів, мати ***хореографічні рухові навички***. Освоєння хореографічної техніки не може відбуватися шляхом передачі навички від учителя учням методом копіювання танцювальних рухів. Рухова навичка активно створюється нервовою сис-

темою учня. Для виконання певного руху мозок посилає своєрідні накази - імпульси. Зовнішні умови виконання рухів та ускладнення, що виникають під час них, постійна змінюються. Сенсорні корекції їм протистоять. Таким чином, перед учнем, який відпрацьовує новий танцювальний рух, при кожному його повторенні постає нове рухове завдання. Отже, надбана рухова навичка не може бути штампом або формою руху. “

Вміння – володіння способами (прийомами, діями), застосування опанованих знань на практиці.

Хореографічні вміння – це оволодіння танцювальними вправами системи танцю, для вироблення правильного положення рук, ніг, голови і корпусу, для розвитку й зміцнення м’язів тіла з метою виконання правильних, легких і чітких рухів.

Процес формування рухової навички і вмінь послідовно проходить різні етапи: - **на першому** з них відбувається визначення мети руху. Нею може бути влучно кинутий м’яч, швидке пересування на певну відстань, а також досягнення оптимального психичного стану для танцювальної творчості шляхом виконання рухів класичного екзерсису або втілення своїх почуттів та роздумів у танцювальних рухах.

— **на другому** етапі визначається руховий склад хореографічних вмінь, тобто учень з’ясовує для себе, як виглядають зовні ті рухи, з яких складається навичка. На уроках хореографії на цьому етапі велике значення має показ рухів педагогом та їх детальний аналіз із поясненням причин, чому рух пропонують виконувати тим чи іншим способом. Г.Березова з цього приводу зазначає: “Приступаючи до вивчення нового руху, пози, самостійного руху рук, голови, корпусу, педагог супроводжує його точним показом, який обов’язково повинен мати зміст і образ”. Отже, вона звертає увагу педагогів на необхідність допомогти учневі таким показом визначити руховий склад хореографічних вмінь, які засвоюються, водночас поставивши перед дітьми мету руху (вказавши на його зміст і образ). Діти можуть експериментувати зі своїми способами виконання руху, що не виключає необхідності показу й роз’яснення їм засобів виконання, прийнятих у культурі хореографії [5, с.26].

— **самостійне експериментування з танцювальними рухами** буде переходом до третього етапу опанування рухової навички, на якому дитина усвідомлює, як ці рухи відчуваються зсередини. Тут визначаються сенсорні особливості руху. Чим різноманітніші відчуття, що виступають основою сенсорних корекцій руху, тим кращі умови для

усвідомлення цих відчуттів, тим швидше й легше проходитиме набуття рухомої навички.

— **на наступній фазі**, за умови, що свідомість дитини вже визначила мету руху, він починає виконуватись автоматично, без свідомого контролю окремих операцій. Якість його виконання виконання різко поліпшується, потрібна меньша кількість відчуттів для корекції даного руху. Наприклад, під час виконання танцю відпадає необхідність стежити за собою за допомогою дзеркал.

Пізніше можливі труднощі в опануванні хореографічних вмінь, якщо автоматизми не будуть узгоджуватися між собою або виникне протиріччя між старою автоматичною звичкою й потребами навички, що виробляється. У цей період не потрібно наполегливо тренуватися, важливо нервовій системі самій в цьому розібратися. Важливе значення на цьому етапі набуває правильне виконання руху з самого початку навчання.

— **останні фази — стандартизації та стабілізації хореографічних вмінь**, що стають стійкою до різноманітних зовнішніх і внутрішніх перешкод. Тому доцільно запропонувати учням якомога більшу кількість розумно підібраних змін. Це можуть бути: виконання танцю в костюмах для концерту, повернення танцюристів в інший бік, присутність на уроці глядачів, зміна музичного супроводу акомпоніатора фонограмою і навпаки. Якщо після засвоєння рухової навички уточнювати мету виконання руху (наприклад, спочатку дати дітям точно і ритмічно виконати танцювальний рух, а потім надати вже вивченим рухам художнього смислу), то в роботу знову включиться свідомість та зникне автоматизм цього виконання. Потрібно буде переучувати виконання тих самих рухів на іншому рівні. Це може бути доцільно лише тоді, коли потрібно сформувати новий спосіб виконання руху, який би розширив технічні можливості дитини, необхідні для вільного вибору способу втілення в танці своїх думок та почуттів.

Прийняті в культурі хореографії й опановані дитиною положення рук, ніг, корпусу, голови, танцювальні рухи, старі традиції розуміння цих рухів не повинні знімати необхідності побудови особистої мови рухів, особистих відкриттів у розумінні проблем хореографії, не повинні обмежувати форм тілесного самовтілення. Коли дитина танцює, вона звичайно рухається виразно, невимушено, граційно. На уроках хореографії важливо зберегти цю природну виразність та грацію.

З іншого боку, оволодіння танцем як складовою загальної освіти не повинне обмежуватися здатністю до вільної імпровізації, спонтанним втіленням думок і почуттів у танцювальних рухах. Велике значення має виховання культури рухів, що здійснюється за допомо-

гою творчого опанування культурного досвіду людства в галузі хореографії. [40, с.18]

Плануючи уроки хореографії, педагог повинен зважати на естетичні та етичні особливості національної культури, притаманні як учнівській спільноті загалом, так і окремим учням. Кожна культура має свою специфіку сприйняття та самовтілення, які разом з приналежності до певної релігійної конфесії, соціальними настановами й мотивами виявляються в невербальних формах поведінки людини. В кожній етнокультурній системі існують не тільки свої норми поведінки, а й відчуття та мислення. Те, що в одній культурі сприймається як норма, в іншій може розцінюватися як відхилення, не бажане для суспільства явище. Існують етнокультурні системи, які передбачають беззаперечне дотримання канонів поведінки, що прйшли з минулого; в інших системах, де менш ортодоксально захоплюються традиціями, є більші можливості для розкриття індивідуального світорозуміння.

Оволодіння певним запасом танцювальних навичок є необхідною умовою хореографічного виховання. Але, якщо формування цих навичок є єдиною метою занять, воно обмежує зміст уроків хореографії та вихолощує саме поняття про танець як про засіб художнього самовтілення. До танцювальної техніки потрібно підходити як до своєрідної мови хореографії. Танцювальні рухи мають свій зміст, це такий же самостійно важливий матеріал мистецтва, як звуки в музиці або фарби в живописі.

Радість, яку відчуває дитина від танцювальної творчості, є необхідною умовою справжніх уроків хореографії. Без цього відбувається змішення мотивації й замість того, щоб сприяти гармонійному розвиткові особистості, заняття можуть шкодити дитині.

Коли людина опановує танцювальні рухи, то згідно з теорією формування рухової навички М.Бернштейна в цьому беруть участь усі її відчуття (зір, дотик, слух, м'язово-суглобна чутливість), які коригують рухи.

Успіх рухового акту залежить від успіху аналітичної та інтуїтивної переробки інформації, що одержується. Опановані рухи, в свою чергу, змінюють відчуття людини. Чим краще дитина відчуває своє тіло , тим краще усвідомлює вона й свої почуття. Стан людини, яка танцює, яскраво ілюструють слова М.Бахтіна: "В танці зливається моя зовнішність, яку бачать лише інші й яка існує лише для інших, з моєю внутрішньою органічною активністю, що самовідчувається, в танці все внутрішнє в мене прагне вийти назовні, збігтися з зовнішністю, в танці я... приєднуюся до буття інших" [61, с.52].

Під час танцю відбувається інтенсивна міжособистісна взаємодія партнерів, а також самовтілення виконавця. У мистецтві хореографії важливу роль відіграють внутрішній стан людини, її думки, почуття та вміння передати їх за допомогою танцювальної техніки. Навчаючи дітей хореографії, ми певним чином впливаємо на їхню психологію, змінюємо її. Саме виходячи з того, що хореографічна робота з дітьми проводиться передусім заради їхнього загального розвитку, є сенс використовувати термін «хореографічне виховання».

4.3. Особливості організації та проведення учбово-репетиційної роботи у хореографічному колективі народно-сценічного танцю

Репетиція у хореографічному колективі є основним ланцюгом учбової, організаційно-методичної, виховної та освітньої роботи з колективом. По репетиції можна судити про рівень його творчої діяльності, загальний естетичний напрям і характер виконавських принципів.

Репетиція хореографічного колективу – це складний художньо-педагогічний процес, в основі якого є колективна творча діяльність, яка передбачає окремий рівень підготовки учасників хореографічного колективу.

Репетитор – це людина, яка репетує складену і поставлену виставу або окремий танець. Часто займається відтворенням старих танцювальних номерів, вводом в них нових виконавців, в його обов'язки входить робота по показу і відпрацювання танців і мізансцен, як сольних, так і масових. Передача досвіду та традицій з одних рук в інші, від одного покоління - іншому, безперервність цього ланцюга забезпечується, в першу чергу, працею балетмейстерів-репетиторів – педагогів [101].

Педагог-хореограф постійно шукати такі прийоми і методи роботи колективом на репетиції, які дозволяли б успішно вирішувати виховні завдання,що стоять перед ним в той або інший період часу. У кожного керівника виробляється поступово своя методика побудови і проведення репетиційних занять, організації роботи колективу взагалі. О це не виключає необхідності знання основних принципів і умов проведення репетицій, виходячи з яких, кожен керівник може вибрати або такі прийоми і форми роботи, які відповідали б його індивідуальній творчій манері. Особливо це стосується молодих початківців - художніх керівників, яким деколи важко знайти найбільш відповідну форму і цікаву методику репетиційних занять, підготувати за короткий проміжок часу колектив до виступу. «Колись

Прішвін сказав, що не хотів би знову стати юним, знову довелося б мучитися від відсутності майстерності. Ну, це, напевно, занадто – , коли йде молодість. Але майстерність приходить дійсно набагато пізніше»[101]. Знання ж ними основних методичних і педагогічних умов організації репетиційної роботи і уміння критично переосмислити їх відповідно до своєї індивідуальної творчої манери і конкретних особливостей колективу є важливою передумовою успішної організації і проведення репетицій.

Необхідно, в найзагальніших рисах, знати ряд організаційно-педагогічних моментів, від яких залежить якість репетиційної роботи. Адже від того, наскільки ретельно і підготовлена репетиція, залежить і її педагогічна ефективність.

Отже, найважливішими принципами організації репетиції хореографічного колективу є.

— репетицію необхідно вчасно, незалежно від того, скільки прийшло до призначеної години учасників. Це послужить уроком тим, хто запізниться, і привчить всіх приходити на репетицію за 10–15 хвилин до початку. Інакше, знаючи, що керівник із-за явки учасників затримує репетицію, число запізнень може постійно збільшуватися, що приведе до втрати часу, відведеного на репетицію. Від цього знижується не художня віддача репетиції, але втрачається і її виховний, етично-організуючий сенс. Безвідповідальне одних деколи , розслабляє в певному відношенні інших, знижує в них постійного творчого «горіння». У колективі тенденції «винятковості» для деяких учасників, різко падає педагогічне значення репетиції. Таким чином, початок репетицій в строго час – це і етичне, і педагогічне, і художньо-естетична вимога.

Репетиція повинна починатися з розминки, розігріти виконавців, підготувати їх для тривалої учбово-репетиційної роботи. Але розминка не має бути затягнутою, у виконавців повинні залишитися сили для роботи над репертуаром колективу.

Із спогадів Маріса Ліепи про репетиції з Леонідом Михайловичем Лавровським: «Репетиція ніколи не починалася з розучування якогось па або танцювального фрагмента. Кожної з них передував органічний вступ, увертюра розмови, розповіді, історії, простого двохвилинного спілкування аудиторією. Зі всіма разом, включаючи піаністів. Це було необхідно, щоб увійти до певної тональності майбутньої роботи. Він, як умілий диригент, свій маленький оркестр і його руху своєї руки. І коли він відчував, що потрібна тональність отримана, ще раз обкидав поглядом всіх і тихо говорив: «Р!»» [101].

Якщо вся організаційна частина репетиції забезпечена належним чином, то і її виховна дія. Тому так важливо продумати репетиційні заняття до найдрібніших подробиць їх організаційно-методичну і технічну сторони.

Негативно впливають на творчий настрій учасників виклики художнього керівника, наприклад: до телефону, до адміністрації. Якщо ж все-таки виникає необхідність відлучитися з репетиції, то, звичайно, потрібно вибачитися перед учасниками, дати їм завдання і доручити контролювати хід його виконання найдосвідченішому них.

Без продуманої організації репетиції не може бути ні справжнього взаєморозуміння між керівником і учасниками колективу, ні реалізації педагогічної і художньої програми. Чітка організація служить підтримці в учасниках творчого горіння, їх активній самовіддачі.

Педагогічна ефективність репетиції багато в чому залежить від уміло складеного плану роботи. Т без планування в репетиції неминуче з'являється елемент стихійності, розкиданості, самопливу. Вона може несподівано затягнутися або, навпаки, закінчитися швидко, оскільки щось випало поля зору керівника, він щось забув зробити наміченого раніше. Все це, , позначається на художньо-естетичному колективу, психологічному настрої учасників на серйозну творчість. Тому художньому керівникові для своїй роботі стрункості, завершеності, логічності, педагогічній спрямованості необхідний продуманий і зафіксований на папері, в найзагальнішому вигляді, план. Знання керівником свого колективу, його творчих можливостей дозволяє точно і детально складати план кожної репетиції. Ця вимога відноситься як до початківців, так і досвідченим керівникам.

План репетиції включає основні напрями діяльності і завдання їх детальною розшифровкою, які належить вирішити колективу. Завдання повинні носити конкретний характер і важливо, щоб вони включали моменти технічні, але і художньо-естетичні і педагогічні. Виховні завдання формулюються, насамперед, для всій роботі колективу єдиної лінії. Педагогічні цілі предстають в цьому випадку надзадачею. На її забезпечення прямують зусилля колективу і художнього керівника, їй підкоряються всі учбові і репетиційні заняття. Надзадача закладається як би всередину діяльності колективу, органічно включається в її зміст. Виходячи з плану, художній керівник заздалегідь ставить перед учасниками конкретні завдання: вивчити рухи, образний зміст виконуваного номера, його художньо-виконавські особливості і так далі. Введення в цю роботу спеціальних елементів, що формують і розвивають етичні якості особистості, сприяють вирішенню педагогічних цілей. Ця діяльність належить до найбільш

складних, які вимагають особливого дару – розвиненого педагогічного перспективного мислення, майстерності, чуття і бачення розвитку особистості, уміння проектувати цей процес, додавати всій учбово-творчій діяльності і репетиційній роботі виховну спрямованість, поєднувати розвитком технічних і художньо-виконавських навичок у учасників, їх етично-естетичного розвитку, формування загальної культури поведінки.

Характер репетицій залежить:

- від технічної підготовленості виконавців;
- від ступеня складності репертуару, що виконується і розучується.

Для професійних хореографічних колективів в цьому плані одні методичні установки, для студентських і дитячих хореографічних колективів – інші. Залежно від цього час, що відводиться на репетиційні заняття в різних колективах, неоднаковий. У колективах початківців , а також колективах невисокого художньо-виконавчого рівня репетиційна робота зведена до мінімуму. Переважають заняття учбово-тренувального характеру. Адже репетиція, як така, може спиратися на багаж знань і умінь, які накопичені учасниками. Накопичити ж вони їх можуть шляхом систематичної і наполегливої учбової роботи. Не можна це розуміти таким чином, що репетиції нічого не дають для художньо-технічного і виконавського рівня учасників, адже в процесі репетиційних занять колективу відточується майстерність виконавців [101].

Існують відмінності в змісті репетицій високопрофесійного і початкового хореографічних колективів. У перший період роботи хореографічного колективу необхідно легкі і невеликі, різноманітні по характеру і настрою номери. Такий підхід до підбору номерів дозволяє урізноманітити заняття, сприяє швидшому засвоєнню виконавцями різних художньо-технічних прийомів, умінню перебудовуватися з одного темпу ритму на інший.

У будь-якому хореографічному колективі, а особливо в дитячому, не слід працювати над одним твором протягом половини репетиції, тим більше протягом всієї репетиції. Учасники в цьому випадку швидко втомлюються. Номер їм «надокучить», і вони допускають у виконанні мимовільні помилки, викликані насамперед зниженням уваги, втомою. Якщо репетируєш двома виконавцями, а останні п'ятнадцять сидять, то їм повинно бути цікаво. Треба призначити одного з учасників колективу для відпрацювання з ними іншого фрагменту хореографічного твору.

Для роботи краще брати хореографічні номери в поєднанні: легкі – важкі, швидкі – повільні. На легких номерах виконавці як

би «розігріваються». Важкі номери, особливо якщо вони ще добре не засвоєні, вимагають підвищеної уваги, емоційних і фізичних . Виконавці в цьому випадку мають бути добре налаштованими на роботу, або вже втягнутими в неї і в той же час невтомленими.

Виконавці не люблять частих зупинок на репетиції. Це нервує, збиває темп і настрій репетиції. До того ж, часті зупинки розбивають цілісне уявлення про номер, а це , що ускладнюється робота уяви.

Багато того, що не виходить після першого, чорнового виконання або першої репетиції, починає виходити через 2 – 3 заняття: учасники уловлюють стиль номера, його характерні, темпові, смислові особливості, образно-естетичний зміст. Дана обставина допомагає правильно виконати важкі рухи номера, що не вийшли.

На репетиції зауваження потрібно прагнути робити не по кожному допущеному промаху окремо, а відразу по декількох, після виконання цілого номера. Якщо учасники достатньо кваліфіковані і досвідчені, то можна обмежитися словесними поясненнями. Хореограф повинен висловлюватися конкретно, майже фізично відчутно, щоб всім було все зрозуміло. Якщо ж упевненості в тому, що виконавці зроблять при наступному повторенні так, як потрібно, немає, необхідно попросити групу або весь склад пройти місця, що не виходять, закріпивши, таким чином, виправлене [101].

Дуже важливий темп репетиції. Не слід репетирувати один і той же номер більше 2-3 разів, навіть якщо його виконання не влаштовує педагога-хореографа. Можливо, що виконавці не зрозуміли поставлених перед ними завдань (невиразно пояснено, неуважно слухали) або ж вони не можуть виконати через слабу технічну підготовку. Для виправлення допущених помилок потрібні конкретніші пояснення. Якщо і потім учасники не зможуть виконати вимог, виконують помилками – слід йти на компроміс: або потім окремо попрацювати виконавцями, у яких не виходять рухи, щоб не відволікати всіх від роботи, або замінити окремих учасників і поставити в номер інших, підготовленіших в технічному і художньому відношенні виконавців.

Б повторення одного і того ж номера знижують увагу, чуйність до жестів, пояснень педагога, творчу думку у виконавців. Заняття перетворюються на і повчання. Ця небезпека підстерігає навіть балетмейстерів професійних колективів. Треба бути, по можливості, рівним і точним, вміло користуватися юмором. Принцип інтересу і захопленості – це одна з основних умов для плідної роботи дитячого і студентського хореографічного колективу.

До темпу репетиції відноситься і уміння художнього керівника вчасно зробити перерву в занятті. Доцільніше за всього зробити пе-

рерву через 45-50 хвилин після початку роботи. Друга частина репетиції може тривати 40-45 хвилин. Практика показує, що при такому тимчасовому співвідношенні першої і другої половини репетиції досягається максимальна активність учасників.

Важливо також, щоб репетиція носила завершений характер, але при цьому у учасників зберігалося бажання позайматися ще. Це настроює їх на подальшу самостійну творчу роботу: повчити партії, окремо попрацювати над технічними рухами і так далі. Пересичення заняттями веде до зниження інтересу до творчості, а значить, і падає ефективність занять, їх віддача.

У колектива завжди повинно бути в готовності певна кількість номерів, якими він може виступати, не при цьому великих ускладнень підготовкою до концерту.

В цілях ефективнішої виховної роботи на репетиції необхідно індивідуальних особливостей кожного виконавця як в плані особовому, психологічному, так і в плані художньої підготовки. Важливий в даному випадку і професійних, вікових відмінностей учасників.

Репетиція – це праця. Причому праця, в процесі якої не завжди відразу результати. Вона включає елементи монотонності, що стомлює учасників, знижує їх загальну і виконавську активність. Обов'язок художнього керівника – своїм надихнути їх, не давати охолонути до творчості. Активність виконавця залежить від того, в якому стані балетмейстер-репетитор під час репетиції. Балетмейстер – це джерело енергії, він визначає виконавцям імпульс.

Потрібно сказати, що репетиція – це підготовка учасників, підтримка в них творчого настрою. Створення творчої і відповідної морально-психологічної обстановки в колективі шукати ефективні методи роботи, варіювати підходи до досягнення наміченої мети.

До художнього керівника під час репетиції пред'являються особливі вимоги. П, не потрібно багато говорити, виражати думки слід якомога коротше: учасники приходять на репетицію, виразити себе як танцюриста, не довгі, деколи і розмови, що не відносяться до предмету. Часті словесні пояснення розхолоджують виконавців, збивають темп репетиції. Для кращого пояснення своєї думки можна використати метод особистого виконавського показу. Надо привчати себе не вести сидячий спосіб життя на репетиціях.

Так само керівника має бути грамотна, культурна, тон при зауваженнях і поправках не має бути грубим і образливим. Натура кожного танцюриста – це інструмент. До кожного потрібний індивідуальний підхід. Не можна допускати грубість, обсмикування. Пояснення викладача-хореографа завжди повинні бути образними, точними порів-

няннями для пояснення завдання. Проведення генеральної репетиції має свої особливості, що визначаються тим, що вона є репетицією з одного боку, але в той же час несе на собі прикмети концертного виступу (костюми, грим, світло, звук і так далі). Генеральна репетиція є підсумковою для певного етапу підготовки репертуару до концерту, і тому на ній такі завдання:

- як підготувати психічно виконавців до концерту;
- перевірити програму, її побудову.

На генеральній репетиції не потрібно робити часті зупинки. Важливо пройти всі номери з початку до кінця, дати відчути виконавцям всю програму в цілому, цим самим як би рівномірно розподілити сили і емоційне на всі номери. І краще проводити генеральну репетицію (якщо є така можливість) в тому залі і майданчику, де буде проходити виступ за два дні до концерту. У цьому випадку (якщо це необхідно) ще є час відпрацювати нюанси, пов'язані з переодяганням, підготовкою костюмів, виходів на сцену, налаштуванням світла звуку і так далі.

Таким чином можна зробити наступні висновки**:**

Репетицію необхідно:

в час, з розминки;

1. Прагнути не покидати репетиційний зал до телефону, адміністрації і так далі;
2. Обов'язково планувати репетицію, інакше з'явиться елемент стихійності, розкиданості, самопливу;
3. Чергувати номери (легкі технічно складними, швидкі повільними);
4. Задіювати в репетиції не одну групу студентів, а всіх (якщо репетируєш двома, останнім повинно бути цікаво);
5. Необхідний реквізит потрібно готувати заздалегідь;
6. Не слід репетирувати один і той же номер більше 2-3 разів, через 40-45 хвилин після початку роботи необхідно зробити перерву;
7. Мова керівника має бути грамотна, культурна, тон при зауваженнях не має бути грубим і образливим;
8. Потрібно відрізняти репетиції робочі від генеральних прогонів, у них різні завдання.
9. 10. Репетиції хореографічного колективу підрозділяються на: робочі, генеральні, монтажні.

Необхідно усвідомити різницю в змісті репетицій високопрофесійного і початкового колективів. Перераховані вимоги і побажання, що пред'являються до педагогів-хореографів під час проведення репетиційних занять в колективі, звичайно, не враховують всього різ-

номаніття складнощів, що зустрічаються в кожному випадку. Педагог-хореограф, виходячи із специфічних, властивих його колективу особливостей, повинен організувати репетицію так, щоб максимально ефективно, більшою віддачею використовувати відведений час [101].

Оволодіння основами народно-сценічного танцю є невід'ємною складовою фахової підготовки майбутніх хореографів. Учбово-репетиційні заняття у профільних вузах включають наступні складові частини:

1) вивчення характерного екзерсису біля палки;
2) вивчення вправ народно-сценічного танцю посеред залу;
3) роботу над етюдами;

Основною рисою характерного танцю є зближення його з конкретною дійсністю, з народною творчістю. Технічно це проявляється у більшій свободі рук, корпуса і ніг, у виборі положень, поворотів і т.д [27, с.8].

Якщо першою основою класичного танцю є надто витягнуті ноги, другою – виворітність ніг, то у характерному танці послаблюється витягнутість і виворітність ніг. У цьому і полягає відмінність між ними. Хоч у сценічних комбінаціях обидва принципи співіснують. У навчальному процесі принцип виворітності є обов'язковим.

Тренаж, як комплекс вправ, як система, як школа в класичному, народному, характерному та інших танцях має назву «екзерсис».

У перших українських балетах та у програмах національного ансамблю танцю імені П. Вірського український танець отримує статус не тільки характерного, а й академічного хореографічного мистецтва. Розвиток академізму зумовив подальше вдосконалення школи українського народно-сценічного танцю.

Вивчаючи курс характерного танцю, або народно-сценічного учень тренує все своє тіло, розвиває його артистичну ємність, готовність у будь-яку хвилину з однаковим успіхом виконати будь-який танець, будь то : іспанський танець, чечітка, український гопак з присядками та стрибками, лезгинку або матлот. Система регулярного фізичного і танцювального тренажу, навіть методично недосконала, завжди буде продуктивніше випадкових «натаскувань» і «зубрінь» окремих рухів характерного танцю. Можливості виконавця, що пройшов курс характерного танцю, майже невичерпні. Розглядати курс характерного танцю тільки як засвоєння комплексу певних рухів було б невірно. Головне завдання педагога - навчити учня роботі над танцювальним образом, всіляко руйнуючи в процесі навчання численні сценічні штампи [27,с.10].

Систематичним і планомірним вивченням різнохарактерних національних танців ми не тільки розширюємо діапазон технічних можливостей учня, але і змушуємо його шукати нові фарби в палітрі своєї акторської виразності [27, с.12] .

«В екзерсисі різнобічно розвивається мускулатура ніг, їх виворотність, крок і plie; постановка корпусу, рук і голови, координація рухів. У результаті щоденного тренування фігура набуває підтягнутості, виробляється стійкість» [27, с.24] .

Екзерсис — це постійне та послідовне тренування кісткового і суглобово-м'язового апарату, а так само психологічний настрій студента, який сприяє розвитку вольових якостей, рухової пам'яті, ритмічності, музичності. Це освоєння танцювальної техніки, які закладають основи виразного руху. Екзерсис створює пластичний фундамент, який дає можливість студенту гармонійно розвивати руховий апарат, підпорядковуючи це навчання вдосконаленню пластично-художніх можливостей організму.

Елементи екзерсису формують основні танцювальні навички. Кожен елемент створює найпростіше і конкретне пластичне положення тіла танцівника, що включає характерні для даного та відмінні від інших елементів поєднання різних положень частин тіла; рук, ніг, корпусу і голови.

Удосконалення елементів екзерсису - складний процес. Навичка у виконанні елементів виникає тільки в результаті цілеспрямованої розумової діяльності студента, що спрямовує свою волю, увагу, пам'ять на виконання поставленого перед ним конкретного завдання. Екзерсис виховує високий рівень координації рухів, що вкрай необхідно виконавцю.

Особливою цінністю екзерсису є можливість різноманітно удосконалювати такі ознаки рухів, як : темп, ритм, розмір, напрямок, кількість повторень, характер і м'язові зусилля.

Важливою складовою підготовки майбутніх викладачів є набуття студентами навичок створення комбінацій народно-сценічного, класичного танців. Визначення поняттю комбінація дають автори Шилова Л.М. і Семенова Н.М. **Комбінація** – це сполученя двох, або кількох рухів згідно з правилами та методикою класичного або народно-сценічного танцю. Існують **види комбінацій:** *учбово-тренувальні, танцювальні, для розігріву.*

Учбово-тренувальні комбінації мають такі види: *прості, поєднані, складні.*Мета – вивчення певних рухів, прийомів, переходів, їх удосконалення, відпрацювання певних вмінь та навичок.

Танцювальні комбінації призначені для опанування манери, характеру та техніки виконання великої танцювальної фрази; завжди складаються на певний музичний твір, будується згідно законів драматургії.

Комбінації для розігріву застосовуються з метою введення в роботу всього рухового апарату, розігріву усіх груп м'язів.

Педагог М.І. Тарасов у книзі «Класичний танець. Школа чоловічого виконавства» дає методичні поради щодо складання комбінацій: про запобігання введенню великої кількості рухів, надмірну складність та плутаність комбінацій, про відповідність рівня складності комбінації рівню професійної підготовки та можливостям учнів.

Педагог Л.Ю. Цвєткова у підручнику «Методика викладання класичного танцю» виділяє **3 етапи складання комбінацій:** 1.*співтворчість* (викладача і студента, наприклад, студент створює першу частину комбінації, а викладач пропонує варіан другої частини), 2.*творчий процес, обмежений певними рамками* (складання студентом комбінації з визначених викладачем рухів), 3.*нерегламентована творчість (*студент самостійно здійснює добір рухів. із яких створює певну комбінацію) [91, с.21].

Існують деякі **принципи побудови комбінацій народно-сценічного та класичного танцю** розроблені дослідницями Шиловою Л.М. і Семеновою Н.М.

- комбінація будується згідно методичного приому від простого до складного;
- у комбінації повинен бути головний елемент, що зазначається в назві, та домінує над додоміжним і дається у розвитку;
- при створенні комбінації треба враховувати принцип логіки проходження рухів;
- кожна комбінація повинна мати мету (вивчення та вдосконалення певного руху, технічногоприйому, переходу, формування апломбу, стійкості, витривалості, розвиток координації та танцювальної майстерності);
- при створенні комбінації треба співвідносити темп її виконання з кількістю такті (швидкий темп- менша кількість тактів, повільний – більша кількість тактів) та комбінація повинна бути завершеною;
- необхідно враховувати можливість повтору частин комбінацій в зворотному напрямку, або з іншої ноги;
- не можна вводити в комбінацію велику кількість різноманітних рухів.інакше втрачається цілеспрямованість;
- будувати комбінацію треба з однаковою кількістю рухів у різних напрямках (уперед, вбік, назад);

- складність комбінації не повинна перевищувати фізичні можливості та професійну підготовку учнів;
- усі комбінації повинні бути підпорядковані загальній меті уроку, семестру, і мати загальну лінію розвитку, проходячи стадії вивчення, закріплення та технічного вдосконалення.

Існують деякі **вимоги до виконання комбінацій:**

- чіткість виконання кожної комбінації окремо так і в цілому;
- техніка виконання;
- вміння координувати рухи ніг, голови, корпусу в комбінаціях;
- показати емоційність та виразність виконання;
- непомітний перехід від однієї комбінації до іншої;
- легкість виконання рухів.

Робота над етюдами в процесі оволодіння характерним танцем на репетиціях ставить перед студентами такі завдання : спільність малюнку, відчуття партнерів, зберігання ліній, єдності та схожості рухів. Далі етюди збільшуються за рахунок кількості рухів, збільшується музична тривалість етюду. Відповідно ускладнюється й акторська задача. Подальше ускладнення етюдів йде за рахунок опанування навичок парного танцю.

Мета цих етюдів – навчити партнерів повній узгодженості рухів та умінню виконувати у танці загальні, або різні акторські завдання.

Тренаж характерного танцю допомагає створювати на сцені пластичний образ, викривати правду сценічної поведінки, тремтіння живих почуттів, поняття стилю та поетичної гармонії виконавця. Все це і є завданням справжньої хореографічної сценічної майстерності. Досягається це стійкою кропіткою працею та закоханістю у свою справу.

Автори першого у світі підручника з характерного танцю А. Лопухов, О. Ширяєв і А. Бочаров підкреслювали : «Проходячи курс характерного танцю, учень тренує все своє тіло, розвиває його артистичну ємність, готовність у будь-яку хвилину і з однаковим успіхом виконати будь-танець, будь то іспанська, чечітку, український гопак з присядки та стрибками, лезгинку або матлот» [27,с.7] .

Автори розподілили три етапи процесу формування хореографічної майстерності: вивчення екзерсису біля палки; вивчення вправ посеред залу; роботу над етюдами;

Екзерсис біля станка складався із вправ, які виконувались переважно в угорському, російському, іспанському та польському характерах.

Вправи на середині залу : стрибки, підскоки, присядки мали переважно чоловічий характер та вивчалися у названих вище національностях.

Спрямування характерного танцю до етнічності, прагнення вилучити псевдонародні риси й внести справжні, достеменно фольклорні штрихи поступово стирають риси його спорідненості з класичним танцем. Тому сьогодні характерний танець ототожнюють із народно-сценічним танцем. Завдяки цьому характерний танець збагачується рисами найрізноманітніших національностей: сербський, грузинський, італійський, індійський, єгипетський, білоруський, вірменський, єврейський та інші.

Отже, сучасна система формування хореографічної майстерності збагачується і вдосконалюється за рахунок розширення самого поняття «характерний» танець, і в першу чергу за рахунок його поєднання з народно – сценічною хореографією. А по-друге, за рахунок розширення постановчої бази (лексики, музики, обраної системи, пластики), що обумовлено вивченням таких національних танців, як італійський, молдавський, російський, український, сербський, грузинський, вірменський та інші.

Показники формування хореографічної майстерності під час проведення учбово-репетиційних занять засобами характерного(народно-сценічного) танцю:

1. Набуття танцювальних навичок у процесі оволодіння технікою виконання вправ у станка в різноманітних національних характерах.
2. Набуття хореографічної майстерності в процесі вивчення віртуозної техніки, притаманній певній національності.
3. Практичне засвоєння основних танцювальних рухів обраної народності в композиції навчальних етюдів. Вивчення особливостей, стилей та характеру танцювальних форм різних народів.
4. Художньо – естетичне сприймання спадщини характерного танцю з репертуару академічних театрів і ансамблів народного танцю. Вивчення базових зразків хореографічної спадщини характерного танцю.
5. Опанування специфічних педагогічних і методичних прийомів викладання характерного танцю.

Велике виховне значення для студентів-хореографів профільних ВНЗ має добре організований **відкритий урок (показ)**. Демонстрація успіхів, своєрідний звіт про наполегливу щоденну працю, про придбані вміння та навички під час учбово-репетиційного процесу у вузі стає для них іспитом. Студенти охоче готуються до відкритого уроку і, показують непогані результати занять. Батьки і студенти інших курсів приходять на цей урок, оцінюючи роботу педагога та успіхи

студентів. Досить часто досвідчені хореографи-педагоги, запрошені на урок, дають педагогу цінні поради, що сприяють поліпшенню роботи студентського колективу[13, с.51].

Орієнтований план відкритого уроку з учбової дисципліни «МВХД народно-сценічного танцю».

- Вступне слово педагога про організацію і роботу академ. групи, про хід уроку, репертуар згідно навчального плану.
- Тренування біля станка (характерний тренаж).
- Вправи для рук і голови (пор де бра).
- Тренаж посеред залу (характерний).
- Показ елементів і етюдів з народних танців посеред залу.
- Рухи один за одним по діагоналі (оберти, трюкові елементи, танцювальні комбінації).
- Показ готових танцювальних етюдів згідно програми семестру.
- Уклін всім присутнім
- Обговорення уроку (без студентів).

4.4. Специфіка підготовки майбутнього вчителя хореографії до постановчої роботи у дитячому хореографічному колективі

Професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії у ВНЗ вимагає придбання вмінь та навичок до учбово-виховної роботи у дитячому хореографічному колективі у позашкільних та шкільних закладах освіти. Одним з напрямів учбово-виховної роботи є постановча робота, яка передбачає створення якісного дитячого репертуару і відповідність його наступним вимогам: доступності дитячому віку, високій художній цінності та ідейності. Одним з напрямків формування вмінь до постановчої роботи в рамках учбових курсів «Мистецтво балетмейстера», «ОКПТ», «МРДХК» є розвиток у майбутніх вчителів навичок до балетмейстерської діяльності у дитячому хореографічному колективі.

Однією з кваліфікаційних вимог, що висуваються перед студентом-хореографом фахових кафедр хореографії у ВНЗ є вміння та навички організації та проведення постановчої роботи згідно законів драматургії, підбір і складання репертуару дитячого хореографічного гуртка. Для вирішення проблеми необхідна розробка комплексу педагогічних вимог для ефективного оволодіння студентами основами майбутньої професійної діяльності.

Учбово-виховна робота дитячого хореографічного колективу включає постановчу роботу, тобто створення якісного репертуару. Керівник ДХК створює хореографічний твір, тобто знаходить його

ідею, сюжет, хореографічні образи, драматургічну побудову, малюнки та хореографічну лексику. Навіть у тих випадках, коли постановник користується сюжетом, запозиченим із літературного твору, він повинен творчо підійти до роботи над постановкою, щоб кожна думка мала хореографічне втілення, знайти танцювальні рухи, що характеризують образ, встановити їх порядок.

Балетмейстер-постановник повинен знати вікові та технічні можливості дітей-виконавців. По-перше, можливість дитини-виконавця зрозуміти ідею номера, передати думки та почуття, відображені у танці. По-друге, враховувати можливість упоратися з виконанням того чи іншого танцю технічно і методично.

Звичайно, керівник колективу може користуватися чужими постановками. Для цього слід скористатися опублікованими книжковими або відеозаписами танців. Але краще, якщо хореографічні постановки будуть створюватися керівником саме для свого колективу, бо складно відшукати той матеріал, який би повністю відповідав запитам та можливостям конкретного дитячого хореографічного колективу. Постановка будь-якого номера здійснюється для даного колективу і певних виконавців. Тому не кожну постановку можна перенести без змін з одного колективу до іншого. Досвід показує, що зміни доводиться вносити не лише в тих випадках, коли запозичені танці занадто складні для даної групи дітей за змістом і формою, але й тоді, коли ці танці занадто легкі для них.

Репертуар дитячих хореографічних колективів мають складати постановки, що відповідають **трьом головним вимогам**: ***ідейності, високій художній цінності та доступності***. Ці три якості взаємопов'язані та взаємозумовлені. При відсутності хоча б однієї з них, танець не може вважатися повноцінним. *Критерієм ідейності твору* повинна виступати цінність її основного змісту, значимість для формування особистості дитини і суспільства в цілому.

Критерієм високої художньої цінності твору має бути якомога чіткіша відповідність змісту та форми. Але є і неодмінна умова: ідея повинна бути цінною; почуття, які викликає цей твір, - високими, а форма – гарною і одночасно доступною дітям. Форма задовольняє цим вимогам, коли авторська ідея втілена у правдиві, живі образи, дії героїв та події розгортаються у логічній послідовності, композиція лаконічна, а мова твору (умовні рухи, жести, міміка, пози, ракурси) точна, виразна, яскрава, відповідає ідейному задуму. Отже, художня цінність танцю визначається значимістю ідейного задуму, глибиною почуттів та відповідною формою відображення.

Критерієм доступності є те, що кожна постановка має бути до-

хідливою для дітей відповідної вікової групи, діти повинні не тільки сприймати й усвідомлювати ідею, а й бути спроможними втілити її у танець. Це стосується і форми, де також потрібно визначити, чи зможуть діти цього віку і відповідного ступеня підготовки виконати завдання на відповідному художньому рівні.

У своїх постановках керівник повинен досягти такого рівня, щоб його задум доходив до глядача тільки через виконавця. Показником майстерності виконання є природність, виразність танцю. Це досягається, з одного боку, завдяки вірному розумінню основної ідеї номера, а з іншого – точному оволодінню потрібними технічними засобами і художніми прийомами.

Також, треба враховувати той факт, що не можна в дитяче середовище механічно переносити танці, призначені для виконання дорослими. Це такі танці, ідею та почуття яких діти не в змозі зрозуміти і відчути. У таких випадках відбувається лише копіювання рухів педагога, розвивається формальне ставлення до танцю.

Ще одна помилка у постановчій роботі керівника хореографічного гуртка – це, при розподілі на групи, керування не їх віком, а вмінням танцювати. Таким чином, в одній групі можуть знаходитися як початківці, так і діти молодших класів та підлітки. Поділяти дітей на групи треба за віковою ознакою. Тільки за такої умови можна забезпечити однакове розуміння постановчого задуму дітьми всієї групи.

При правильному поділі дітей на групи полегшується й вибір теми, оскільки тематика дитячого хореографічного колективу планується з огляду на вікові особливості дітей. Але, звичайно, не достатньо лише того, щоб дітям був зрозумілий зміст танцю і доступні почуття, які він несе. Перш за все необхідно враховувати виховне значення танцю.

Для того, щоб полегшити роботу дітей-виконавців, які повинні передати глядачам задум постановника, треба, щоб вони якомога чіткіше розуміли поставлені перед ними завдання. А для цього самому постановнику треба чітко усвідомлювати те, що він хоче сказати, і те, як він про це каже. Інакше кажучи, чим продуманішою буде його робота, тим кращим буде її результат – виступ дітей. Тема, ідея, сюжет, образи, композиція танцю, співвідношення частин, їх поєднання, послідовність – усе це повинно взаємопов'язуватися.

Провідним мотивом у роботі над постановкою танцювального номера є закладена в ньому ідея, яка повинна мати виховне значення. Вона і визначає вибір теми сюжету, образів. Тема залежить від ідеї, сюжет – конкретизація теми. Взаємозалежність цих понять надзвичайно важлива. Сюжет нерідко плутають з темою, але поняття «тема» ширше від поняття «сюжет». Одна й та ж тема може бути

в кількох сюжетах. Так, наприклад, тема кохання трактується в багатьох номерах по різному. Сюжет набуває форми через сценарій.

У художньому творі ідея набуває образного відображення. У танці, як і інших видах мистецтва, образ є необхідним засобом відображення ідейно-художнього задуму. У танці виразником ідеї є виконавець. Танець розкриває думки, почуття, настрої героя. Характер образу розкривається насамперед у вчинках, стосунках з іншими особистостями, тому дії героя повинні відповідати рисам образу, інакше вони будуть фальшивими, непереконливими. Образ властивий кожному танцю. Образи бувають у сюжетних і безсюжетних танцях. Образи розподіляють на індивідуальні і типові.

Таким чином, головними критеріями підбору репертуару для хореографічних колективів, як визначає дослідниця Ліманська О.В. є:

1) хореографічний твір повинен бути ідейно і художньо повноцінним, що забезпечує художнє виховання колективу;
2) хореографічні твори повинні бути доступні для виконання, що визначається хореографічними особливостями (техніка, лексика); темпом музичного супроводу, наявністю сольних партій та ін.;
3) хореографічний твір повинен прищеплювати хореографічні виконавські або музично-пластичні навички, які сприятимуть подальшому творчому зросту колективу;
4) в репертуарі переважають ті твори, з якими можна приймати участь у концертах.

У дитячих хореографічних колективах керівник є автором танцювального номера, але він не завжди записує сценарій. Він розробляє сценарій для себе у скороченій схемі і розповідає про нього дітям у бесіді про постановку майбутнього номера і далі спирається на задуману схему. Між тим зафіксована форма сценарію має безперечні переваги. У самому процесі написання сценарію хореограф має можливість і краще продумати сюжет, і точніше, детальніше розробити його. Добре продуманий сюжет, що виливається у форму чітко розробленого сценарію, є першою запорукою успіху майбутньої постановки. Недостатньо брати добру ідею, втілити її у цікавому сюжеті – необхідно прагнути єдності змісту і форми. Невдала форма може спотворити ідею. Якість твору залежить від хореографічного втілення авторського задуму.

При написанні сценарію постановник повинен враховувати закони драматургії, які включають наступні розділи:

- Експозиція (вихід на танець).

- Зав'язка – початок танцювальної дії.
- Розвиток танцювальної дії.
- Кульмінація танцю – найвища точка розвитку танцювальної дії.
- Розв'язка – закінчення танцювальної дії.

Після підготовчої роботи постановник приступає до створення композиції танцю – його малюнка і підбору рухів. Треба пам'ятати, що різні фігури (коло, зірочки, лінії і т.п.) виконуються на 8-16тактів, причому останні два такти, можуть служити перешикуванням до нової фігури. Кожен танець має певну тривалість. Танець одного-двох виконавців триває близько 2 хв., 4-6 – 3-5 хв., масовий танець 5-6 хв. [13, с. 50].

Полегшити постановчий процес допоможе попереднє написання композиційного плану, який має 2 частини: 1- ідейно-тематичний аналіз, 2 – постановчий аналіз. *Ідейно-тематичний аналіз передбачає*:

- визначення теми, ідеї, завдань, надзавдань хореографічного твору;
- описання сюжету, кількості дійових осіб, їх характеристики;
- визначення жанру, форми, виду, стилю, напряму танцю, виразних засобів, національності, робочої назви;
- описання музичного матеріалу, розподіл його на частини з урахуванням законів драматургії;
- розробка ескізів костюмів, світлової партитури;
- описання часу і місця подій хореографічного твору.

Постановчий аналіз передбачає:

- графічне зображення танцю (такти, опис малюнків);
- опис танцювальної лексика;
- музичний матеріал [13, с. 50].

Таким чином, *педагогічними умовами постановчого процесу у хореографічному колективі є*: доступність віковій категорії, висока художня цінність та ідейність хореографічного твору; якісне написання композиційного плану за законами драматургії; правильне визначення і підбір ідеї, сюжету, хореографічних образів, драматургічної побудови, малюнків та хореографічної лексики; правильне використання методів, принципів, форм проведення постановчого процесу, вміле чергування художніх прийомів композиції танцю в постановчому процесі.

Отже, розглянемо ***<u>етапи підготовки студентів-хореографів до постановчого процесу у хореографічному колективі:</u>***

Перший етап - *пластично образно розкрити зміст невеликого і нескладного музичного твору.* У даному випадку це опановується через етюди за мотивами народних пісень, байок, бо саме їхня образність відрізняється особливою виразністю, конкретністю, яскравістю характеристик. В них легко простежується сюжетна лінія.

Крім того, такий матеріал містить широкі можливості для виявлення спостережливості, кмітливості, конкретних деталей майбутнього балетмейстера.

Другий етап - *розробка драматургії номеру.* У сюжетному та безсюжетному номерах необхідно визначити, де і як виявити експозицію, зав'язку, чітко окреслити етапи розвитку дії, кульмінацію, розв'язку[26, с.79].

Розглянемо детальніше кожний з п'яти компонентів композиції, органічно пов'язаних між собою.

Експозиція. Призначення експозиції - є введенням у дію. Тут глядачі знайомляться з діючими особами: слухаючи музику і спостерігаючи за танцюючими, вони починають розуміти, що перед ними - люди певної національності, які живуть чи жили у ту чи іншу епоху. Стає зрозумілим жанр танцю – народно-сценічний, характерний, фольклорний, історичний або класичний дует, сольна варіація, па-де-труа, па-де-катр, масовий, кордебалетний танець. Жанри і форми танців можуть бути дуже різноманітними, і експозиція налаштовує глядачів якраз на сприйняття одного з них.

Зав'язка. Виконавці, починаючи танець, дають уяву про його сюжет (зміст), Вони виконують усе більш складні рухи, які окреслюють усе глибше проникнення в стосунки героїв або мотивацію їхніх дій. Таким чином зацікавлюють глядачів, спонукаючи їх до співпереживання, як найвищої мети будь-якого театрального дійства.

Розвиток танцю. (Хореографічне втілення основних сюжетних ліній, психологічного стану героїв). Розвиток танцю, як і його зав'язка, визначається задумом і змістом хореографічного твору. Він не обов'язково має йти по наростаючій, щоб кожна наступна комбінація обов'язково перекривала попередню. Можуть бути і емоційні спади, начебто повернення назад, з метою накопичення засобів для наступного підйому на більш високий емоційний рівень.

Кульмінація. Це - вершина музично-хореографічного дійства, підготовлена експозицією, зав'язкою і розвитком дії. Рухи, пози у відповідних ракурсах, жести, міміка і малюнок - у своїй логічній побудові приводять до цієї вершини. Треба враховувати, що кульмінація може бути побудована як з використанням усіх вищезгаданих елементів, так і втілення за допомогою хореографічного малюнку танцю. Можна привести низку прикладів і того, і іншого з репертуару класичних балетів та програм ансамблів народного танцю.

Розв'язка. Вона повинна логічно витікати з усього ходу танцювального дійства, бути підготовленою ним. Нею завершується думка, сюжетний або танцювальний малюнок. Іноді несподівану зупинку,

обрив танцю називають розв'язкою. Це невірно. Якщо розв'язка не підготовлена всім логічним розвитком твору - від експозиції до кульмінації, - то танцювальний твір неможливо вважати завершеним. Зрозуміло, що тут потрібно уникати шаблонів, а спиратися на музичний матеріал та характер сюжету. Експозиція може бути мінімальною, у декілька тактів, вона може співпадати із зав'язкою дії. Не у кожному сюжеті можливо виявити різкі контрасти розвитку дії, в образному вирішенні кульмінація може співпадати з розв'язкою. Однак, будуючи хореографічну композицію чи окремий танець, одноактний чи багатоактний балет, хореограф зобов'язаний насамперед керуватися законами драматургічної побудови, має точно визначити, а потім з такою ж точністю показати, де починається і де закінчується кожен етап драматургічного сюжету.

Недотримання цього правила позбавить хореографічний твір виразної форми. У ньому не буде розвитку, створиться враження затягнутості. І про яку б хореографічну побудову не йшла мова, драматургія є її основою. Не випадково так послідовно акцентує цей момент у своїй програмі з мистецтва Р.В.Захаров: "Серед найважливіших якостей майбутніх балетмейстерів, виховання та розвиток котрих вимагає від педагогів уваги протягом усього навчання, необхідно назвати також і розвиток майстерності драматургічної побудови хореографічних творів мистецтва, вміння втілювати свої теми, ідеї у сюжети, в стрункy та логічну форму хореографічної дії, що розвивається" [38, с. 80].

Закони драматургічної побудови хореографічного твору спільні для всіх видів, жанрів, стилів, напрямків танцювального мистецтва. їх глибоке розуміння і професійне використання балетмейстером у процесі здійснення постановки - запорука успіху пластично-сценічного втілення ідеї, задуму та художньої концепції будь-якого за жанром хореографічного твору - чи то "Запорожці" П.П.Вірського, чи камерні форми класичної або фольклорної хореографічної мініатюри, концертного номера, побудованого на основі будь-якого виду і жанру хореографи - від класичного і народного танців - до модерн-танцю, джазу / степу, спортивного бального танцю й акробатичного рок-н-ролу.

Говорячи про композицію танцю, не можна оминути танець вільної драматургії. Кожен танець складається як вже зазначалося вище з експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки. Але, є деякі особливості при постановці сюжетних та безсюжетних номерів. Експозиція у сюжетному та безсюжетному танці ознайомлює глядача з дійовими особами, подає їх танцювальну характеристику. Зав'язка у сюжетному танці говорить про стосунки між дійовими особами.

У безсюжетному танці вона визначає перехід від експозиції до першого ступеня розвитку дії танцю. Кульмінація відбиває момент найвищого піднесення, вищої напруженості стосунків чи найцікавіший, найяскравіший момент танцю. Розв'язкою називається вирішення моменту найвищої напруженості, в безсюжетному танці – зняття пози, уклін, відхід зі сцени. Чіткий і послідовний розвиток дії у танці має дуже важливе значення для художнього рівня танцювального номера.

Третій етап – *створення малюнку танцю.* Щоб хореографічний твір втілився в життя, недостатньо побудувати драматургію танцю (сюжетну чи таку, що передає настрій) і відтворити в образі відповідну до характеру пластики музику, що є співвідносною з хореографічним образом. Існує ще дуже важливий компонент, якому, як засвідчує практика багатьох балетних майстрів-професіоналів, приділяється значно менше уваги. Мається на увазі малюнок танцю, іншими словами, його пластичне втілення в сценічному просторі. Якщо цей малюнок знайдено правильно, то він набуває самостійної образної виразності, яка здатна донести і характер, і зміст задуму, навіть якщо пластика (рухи рук, ніг, тулубу) ще не зовсім розроблені.

Чим слід керуватися балетмейстеру під час створення малюнку танцю? Насамперед, характером музики. Але не тільки характером музичної теми, мелодії, а й пластичним її викладом, фактурою. Крім характеру і фактури музики, малюнок танцю виділяється також хореографічним образом або змістом, який створюється на обрану музику.

Танець, що виражає урочистість і танець, що виражає скорботу, сум, має мати різний малюнок. Якщо ми відтворюємо образ людини, її характер - героїчний чи скромний, відкритий чи замкнений, відвертий чи підступний - не можна користуватися однаковою емоційно-психологічною мотивацією, одним і тим самим набором просторових рішень.

Студенти мають розуміти, що треба шукати для кожного образу свій індивідуальний просторовий малюнок, а всі окремі малюнки в своєму протиставленні, гармонійному чи дисгармонійному, асиметричному чи синхронно врівноваженому, повинні скласти загальну просторову образну партитуру композиції в цілому. Вона має сприйматися глядачем не тільки як образотворча, але і як така, що містить у собі образний зміст танцю[38, с.104].

На першому курсі хореографічний малюнок танцю створюється переважно для одного виконавця, на наступних курсах ставиться завдання - здійснити постановку танцю, в якому було б зайнято двоє і

більше виконавців, які втілюють різний образний зміст у вирішенні драматургії, структури і пластичного малюнку танцю.

Також, є декілька прийомів на розвиток малюнку танцю:

- *Прийом дроблення* – малюнок розбивається на менші за кількістю, але зберігає свою форму;
- *Прийом ускладнення малюнку і композиційного переходу* – форма малюнку зберігається, але додаються рухи, положення рук, зміна темпу, міна костюмів тощо;
- *Прийом накладення малюнку* – один малюнок «накладається» на інший одночасно;
- *Нарощування малюнку* – збільшення кількості виконавців малюнку;
- *Прийом завершення точки в малюнку* – загострення уваги глядача на певному малюнку, яке створює враження досконалості, завершення;
- *Прийом фотографії* – частіше а все використовується в кульмінації, музика звучить, а виконавці стоять у певному малюнку і позі, які виражають головну ідею постановника.
- *Прийом контрасту* – стосовно малюнку танцю лінійна побудова може змінюватись круговою і навпаки, в аспекті хореографічного тексту це може бути контраст швидких, дрібний рухів і несподіваної паузи; танцювальна фраза, «сказана потихеньку» може змінюватися фразою, побудованою на звучанні “форте”. Завдання художника полягає у тому, щоб не просто механічно чергувати контрастні моменти, а роботи їх виправдано [27].

Четвертий етап – *створення хореографічного тексту, тобто лексики танцю.* Коли опановано процес пошуку образного аналогу музики, зорове хореографічне бачення розкриття партитури, намічена драматургія танцю, сюжетного чи такого, що виражає певну емоцію, визначено просторовий малюнок, який відображає образний зміст музики, можна переходити до наступного, більш складного навчального завдання. Його мета - навчити не тільки знаходити початкову пластичну тему, яка виражає сутність даного образу, але й того, як її розвивати, розкривати потенційно закладені в ній хореографічні можливості. Це завдання розпочинаємо з того, що пропонуємо студентам знайти пластичний аналог до музичного твору більш складної форми, ніж трьохчастинна, наприклад, як це було в ранніх етюдах, а саме темі з варіаціями, що вимагає різноманітного і контрастного розвитку пластичного матеріалу. Але це має бути не просто формальний виклад абстрактного аналогу даної музики. Мета цього завдання — допомогти студенту виробити певний метод розвитку хореографічної мови.

Р.В.Захаров наголошував, що балетмейстеру має бути притаманною здатність "образно відчувати і розуміти музику, самостійно аналізувати інтонаційний, темпо-ритмічний стрій твору, розбиратися в його структурі і знаходити образне хореографічне рішення відповідно до образного змісту і форми музичного твору[38, с.180].

Багато з вищеназваних положень покладені в основу занять протягом усіх років навчання. З самого початку студенти мають зрозуміти, що однією з домінуючих аспектів освіти майбутнього хореографа є розвиток його музикальності, професійного розуміння музики, грамотного хореографічного її втілення. "Вся практична робота з створення і постановки хореографічних етюдів здійснюється на основі єдності інтонаційної та темпо-ритмічної природи музики та хореографії..."[38, с.144].

Після опанування першого розділу студент має чітко, логічно, образно викладати задум твору (етюду, сцени і т.д.), своє розуміння характеру музики та її форм, аргументувати вибір тієї чи іншої стилістики рухів та пластичних засобів, чітко формулювати мету, ідею та жанр твору. Такі навички необхідно розвивати протягом усього курсу навчання: тільки так можна навчити майбутнього балетмейстера умінню логічно осмислювати танець, композицію, виставу ще до зустрічі з виконавцями, чітко та логічно сформулювати і викласти свій задум, для чого необхідно розвивати літературно-драматургічні навички.

«На першому курсі потрібно думати про весь складний комплекс сценічної майстерності. Під час цього періоду закладається фундамент творчої особистості. Якщо майбутні балетмейстери на першому курсі не зрозуміють ціну сценічній правді, істинній та дійсній думці, повертати цих балетмейстерів до істини буде дуже важко»[38, с.151].

П'ятий етап – *робота над танцювальною поліфонією та дуетом*. Поліфонія в хореографії (багатопланові складні танцювальні структури) подібна до поліфонічних побудов симфонічної музики і виявляється в розробці пластичних тем та їх динамічному поєднанні у масових композиціях, ансамблях, включаючи тріо і дуети. Спочатку поняття "поліфонія" використовувалася до масових кордебалетних сцен в класичних балетах (сцени "Тіней" Петіпа, "Сніжинок" Л.Іванова, похід та погоня в "Легенді про любов" Григоровича і Шекери). Згодом воно розповсюдилося на сцени характерних танців та народно-сценічні танцювальні композиції ("Запорожці" і "Гопак" П.Вірського), а також на мало фігурні постановки різних жанрів, зокрема на дуетні форми, збагативши їх розвитком і поєднанням різних

тем.

На сьогодні у сценічній хореографії **дует** відноситься до **малих форм** – танців, які виконують 2-3 пари або 2-3 виконавці. У хореографії, як і в театрі та музиці, малі форми є самостійними художніми творами, завершеними за думкою та побудованими за певними законами жанру; також вони можуть бути складовою великих форм. Дуети як складова великих хореографічних форм представлені у виступах танцювальних колективів, котрі працюють у різних видах та жанрах хореографічного мистецтва. Відтворюючи фольклорний танець на сцені або ж створюючи народно-сценічні танці на основі народних, постановник має змогу в малих формах створити цікаві номери з оригінальним сюжетом і відповідними засобами його розкриття. Прикладом можуть бути постановки П.Вірського «Чумацькі радощі», «Подоляночка», «Черевички» К.Василенка, «Горлиця» О.Гомона, «Троїсті музики» Г.Клокова та інші роботи, в яких для створення того чи іншого образу широко використовується акторська майстерність[75, с.13].

Як показує практика, дуетна форма народного танцю потребує більш детального теоретичного аналізу та більшої уваги при практичному застосуванні. Дуетна форма танцю при підготовці майбутніх хореографів розглядається як побудова взаємовідносин між образами персонажів, у пластичному діалозі яких настроєва ідентичність буває рідко. В загальному ж розумінні в народно-сценічній хореографії дуетом називають будь-який танець, що виконується двома партнерами [75, с.21].

Для вивчення дуетного танцю важливе розуміння **класифікації дуетного танцю.** На сьогодні найбільш логічним і аргументованим можна вважати визначення балетмейстерів (Р.Захаров, А.Кривохижа, В.Шевченко та ін.), які поділяють дуетний танець на три види: **танець в унісон («двійки»), танець чоловіка і жінки (пари) та танець-діалог** [38, с.34].

Найпростішим із видів дуетного танцю хореографи вважають **танець в унісон.** Такі дуети, зазвичай виконуються танцівниками однієї статі, називають «двійками». Важливо також, що в такому танці також можуть зустрічатися і самостійні комбінації для кожного з партнерів. **Дуетний танець чоловіка і жінки називають «парою».** Він може бути створений на певну тему: кохання чи ненависть, радість зустрічі, сум розлуки тощо, і дійові особи в такому танці висловлюють свої почуття та стосунки за допомогою пластичних рухів. танець-діалог вважається найскладнішим видом дуетного танцю, оскільки кожен із партнерів проводить за допомогою хореографічних засобів вираз-

ності свою тему, виражає певні думки та почуття. У розвитку та боротьбі двох тем вони проходять до єдності або до перемоги одного над іншим. Такий дует може також мати й трагічну розв'язку – аж до загибелі одного з героїв [75, с.17].

Розглянемо специфіку кожного з видів на конкретних прикладах українського народного танцю.

1. Виконання танцю «двійками» зустрічаємо у хореографічних творах, які мають парно-масову побудову. Це, насамперед, козачок у різних його варіантах. Козачки часто виконували на вечорницях, під час сватання тощо під музичний супровід або ж разом із піснею. Здебільшого їх танцювали дівчата парами, рухаючись «дрібушками» по колу, однак могли виконувати і хлопці та дівчата або ж взагалі лише одна пара.

У сучасному сценічному варіанті козачка, залежно від задуму постановника, переважають ті чи інші види танцювальних дуетів. При цьому якщо виконавці – дівчата, то основна увага постановника спрямована на злагодженість, синхронність виконання одних і тих самих рухів. В козачку виконуються такі жіночі рухи, як голубці в парі, голубці з вихилясником у повороті, оберти, повороти, дрібушки, різні види упадання.

Виконання танцю «двійками» в унісон можна простежити на прикладі запозичених з танцювальної культури інших народів польки та кадрилі. В українських польках та кадрилях характерними рухами, що виконуються в унісон, є традиційні кроки, парні повороти, проходка, повороти у парі з положенням рук хрест-навхрест, дрібушечки тощо.

Прикладом виконання танцю в унісон можна назвати також народний чоловічий парний танець «Опришки», що виконується з топірцями. З точки зору хореографічної лексики цей войовничий танець становить собою серію рухів, що дають змогу танцюристам продемонструвати витривалість, силу, гнучкість, пластичність, а також риси, притаманні народним месникам, - незламність, сміливість, відвагу.

До танців, що виконуються в унісон, можна зарахувати й ті з них, які виконують пари хлопець + дівчина, якщо їхні рухи не відрізняються або відрізняються несуттєво. Так, наприклад, виконують гуцулку – парний танець, по ходу якого танцюристи попарно просуваються вперед, виконуючи чотири основні рухи – тропак, гайдук, голубці та крутіння в парах. Названі особливості виконання танцю в унісон простежуються як у фольклорному, так і в народно-сценічному танці.

2. Говорячи про танцювальний дует, ми маємо на увазі спільну творчість двох. Дует передбачає наявність гармонії, повного злиття артистів. Танцювальний дует завжди наповнений почуттями, змістом, іноді від нього залежить подальший розвиток балетної вистави[75,с. 5]. Ці риси найбільше простежуються у танці пари, тобто в дуетному танці чоловіка і жінки.

Такі дуети зустрічаємо в різних народних танцях – польках, краков'яку, а також танцях, характерних для певного локального регіону (класичним прикладом такого виконання є танець «Бубнарський», записаний у с. Великий Рак овець Іршавського району). Існує чимало фольклорних дуетних танців побутової тематики; часто вони є ілюстрацією до тієї чи іншої пісні. Дуетний танець у виконанні пари може бути ліричним, героїчним, драматичним, комедійним, романтичним, гостро сатиричним. Так, парою чоловік + жінка виконуються жартівливі танці «Василиха», «Кучерява Катерина», «Чумак» та інші.

Цікаво, що іноді танець, який виконує пара, можна класифікувати не лише як танцювальний дует, а й як сольний танець двох виконавців, як це ми бачимо на прикладі фольклорного танцю «Горлиця». Сюжет танцю відтворює зміст однойменної пісні. Парубок запрошує дівчину, яка припала йому до душі, до танцю. Дівчина виходить на середину хати (чи іншого «танцювального майданчика»). Хлопець починає танцювати навколо неї то навприсядки, то взявшись у боки, то плескаючи в долоні, то цокаючи підківками нога об ногу. Дівчина спочатку спостерігає за його танцем, а потім і сама починає танцювати – вона «до козака горнеться», тобто відповідає на його почуття.

В українській народно-сценічній хореографії є також чимало прикладів творів у формі танцювальних дуетів. Нерідко їх героями стають юнак і дівчина та їхні стосунки. Наприклад, хлопець намагається сподобатись дівчині, а вона нехтує його залицяннями (може відбуватися й навпаки). При постановках таких танців для сценічного виконання хореограф, як правило, створює жартівливу чи гумористичну замальовку. Або ж молоді люди проявляють симпатію один до одного, яка переростає у взаємне кохання. Тут уже танець набуває ліричного, а іноді й драматичного звучання.

Цікаві зразки танцювальних дуетів як складової частини великої хореографічної форми можна спостерігати в постановках П.Вірського. Це можуть бути як ліричні дуети (наприклад, у хореографічній композиції «Подоляночка»), так і комічні (композиція «Ляльки», що становить собою жартівливу картинку зі старовинного українського театру ляльок).

3. Змагальний характер – хто кого перетанцює – утвердився в українському народному танці ще в період існування запорозького козацтва. З часом у танцювальному фольклорі поширилися танці-діалоги, де кожен персонаж виконував свою «партію». Ці риси проявилися як у козацьких танцях, так і в побутових, які виконувалися хлопцями і дівчатами. Зокрема, в польці, яку ми розглядали як приклад виконання парами в унісон, присутній і змагальний елемент, коли відбувається танцювальний діалог між групами виконавців або парами.

Загалом у українському народному танці часто наявний елемент змагання: двох парубків, парубка з дівчиною або танцюриста з музикантом. Прикладом танцю-діалогу змагального характеру може бути сюжетний танець «Шевчики», в якому танцюристи ведуть між собою своєрідний діалог, змагаючись у майстерності. Принцип змагання між парами (перепляс) використовується у польці та кадрилях.

На сцені таке змагання може бути свідомо поставлене хореографом, як елемент сюжету танцю. Так, балетмейстери часто створюють постановки, де обігруються троїсті музики. В таких роботах, як правило, беруть участь «музиканти» та дівчина-солістка, яка ніяк не може обрати, котрий із юнаків їй подобається найбільше. Прикладом такої постановки можна назвати хореографічну композицію «Троїсті музики» у постановці Г. Клокова. Іноді на цю тему створюються і танцювальні дуети, що становлять собою своєрідне змагання між дівчиною і котримсь із музикантів.

Залежно від стильових і жанрових особливостей танцювального дуету хореограф використовує відповідні засоби його пластичного вирішення. Йому необхідно визначити засоби контрастного розвитку дії, динамічні прийоми розвитку, що залежать від кількості рухів, амплітуди та швидкості їх виконання, моноритмічні та поліритмічні, гомо фонічні прийоми композиції, прийоми симетрії та асиметрії у побудові композиційних малюнків, різноманітність пластичних тенденцій, що властиві рухам та позам, тощо.

Так, хореографічні мініатюри у виконані пари чи «двійки» і народно-сценічному танці створюються за принципами побудови розгорнутих хореографічних спектаклів. Вони мають сюжет, можуть розповідати про певні події, конфліктні зіткнення, змальовувати тих чи інших персонажів, їхні характери, зображувати душевний стан героїв. Такі роботи можуть становити невеличкі вистави з емоційною зав'язкою, драматичною кульмінацією і розв'язкою. При цьому, як і в класичному танці, при створенні дуетів у народно-сценічному танці балетмейстер продумує пластичний малюнок, образно-виражаль-

ні засоби, які дадуть змогу танцівникам розкрити тему твору. Якщо дуетний танець є складовою хореографічного твору, постановник більше звертає увагу на лексику танцю.

При постановках дуетних танців, що виконуються танцюристами в унісон, головна увага приділяється злагодженості рухів, синхронності їх виконання. Для танцювальних пар чоловік + жінка одним з найважливіших елементів є партерні та повітряні підтримки. В поєднанні із завданнями акторської майстерності складна техніка підтримок створює для виконавців особливі труднощі, тому такий танець вважається найбільш складним у будь-якому виді хореографічного мистецтва. Для танців-діалогів, що мають змагальний характер, більшою мірою, ніж в решті випадків використання танцювальних дуетів, використовується складна лексика, рухи і комбінації, що дають змогу продемонструвати фізичну силу і спритність, завзяття і витривалість кмітливість та винахідливість.

Шостий етап – *робота над створенням хореографічного образу.* Образ в хореографічному творі будується на музичній образності, тому що мистецтво танцю поєднане з музикою. Тільки такий підхід може створити яскраву особистість, яка своєю дією розкриває сюжет та ідею твору. робота зі створення хореографічного образу. Правда хореографічного образу грунтується на правді життя, на правді взаємовідносин у конкретних сценічних ситуаціях. Побудова образу починається з інтересу до нього, через літературні, історичні матеріали та музику. Образотворче мистецтво підкаже пластичний малюнок. Образ та метод побудови його у кожного художника свій. Аналізуючи отримані знання, балетмейстер вибирає головне, важливе для кінцевого результату під час створення хореографічного твору[10, с.104]. Побудова хореографічного образу мусить йти через складові частини його створення на основі:

1. Емоційного сприйняття твору, що подобається в творі та що хвилює (часто цей стан народжує задум).
2. Аналізу авторського варіанту твору (живопис, література, історія та ін.). Необхідно усвідомити авторське бачення цього твору, його прийоми в розкритті задуму через жанр та форму.
3. Визначення мети, як постановник, беручи матеріал, ви мусити усвідомити, що хочете сказати цим твором.

Готуючись до створення свого варіанту твору з його образами та послідовністю сюжетної дії, режисеру, балетмейстеру треба починати з'ясувавши наступні компоненти:

- ідею твору, його складові та музичне вирішення;
- характерні особливості образу твору в цілому та образів персонажів через форму, малюнок та текст;

• лінію дії образів через сюжет та драматургічну побудову твору.

Знання ідеї та мети твору, яку ми збираємось розкрити і донести до глядача через образ (в стилях і характерах), мусять збігатися з музичним втіленням.

Сьомий етап – *послідовність творчої роботи балетмейстера*. Поява будь-якого художнього твору починається із задуму. Задум включає в себе ідею та тему, які ляжуть в основу вирішення хореографічного твору. Можна сказати, що процес створення хореографічного твору складається з декількох компонентів, що утворюють нерозривний ланцюжок.

Кожний з компонентів - самостійний і складний творчий процес народження танцю, який у той же час знаходиться у органічній взаємодії зі всіма іншими складовими[27, с.157].

Перший компонент — виникнення у лібретиста (чи балетмейстера) задуму ідеї-теми майбутнього хореографічного твору і втілення його у програмі, складеній за законами драматургії, яка включає виклад сюжету із зазначенням та описом місця, часу і характеру дії, з переліком та розгорнутою характеристикою усіх основних дійових осіб. Навіть фантастичний сюжет, зазвичай, несе відбиток тієї чи іншої епохи, національний колорит.

Другий компонент — композиційний план або музично-хореографічний сценарій, який створює балетмейстер для композитора на основі запропонованої програми та вивчення всіх необхідних матеріалів.

Третій компонент — це робота композитора над музикою та консультації з балетмейстером. Таким чином, композитором створюється самостійний твір мистецтва.

Прийоми на розвиток музичного супроводу:

• Прийом уповільнення або прискорення;
• Прийом збільшення або зменшення гучності музики;
• Прийом контрасту (різка зміна темпу, ритму, гучності музики тощо);
• Прийом накладання музики (поліфонія);
• Прийом чергування музики та пауз [27].

Четвертий компонент - включає весь період створення хореографічного твору - танців і сцен танцювальних вистав. Першим етапом створення і постановки хореографічного номеру є робота балетмейстера з концертмейстером-піаністом. Познайомившись із готовим музичним твором, з'ясувавши для себе його драматургічний розвиток, балетмейстер складає план створення танців та їхню постановку. Схеми всіх сольних та масових танців і сцен, записує для запам'я-

товування. Одночасно балетмейстер фіксує експозицію хореографічного твору.

Пятий компонент - репетиційна робота в репетиційному залі і показ, розучування з солістами їхніх партій, а з артистами кордебалету - масових танців та сцен. Завершальний етап, постановочна робота - репетиції на сцені, у костюмах та гримі, у відповідному сценографічному середовищі, як останній перед зустріччю з глядачами.

Восьмий етап – *робота з хореографічним ансамблем.* На кожну постановчу репетицію балетмейстер має з'являтися підготовленим. Ні в якому разі балетмейстер не має права, зустрівшись з виконавцем, заявити, що у нього є кілька варіантів, але в жодному він остаточно не впевнений. Артисту відразу стане зрозуміло, що балетмейстер не підготовлений і не знає, чого хоче. Як правило, необхідно випробувати декілька варіантів, але виконавець має бачити тільки один - той, в якому балетмейстер абсолютно впевнений.

Текст хореографічного образу не можна "шукати" разом. Інша справа - деталі. Вони, в основному, приходять під час процесу роботи з артистом. Балетмейстер повинен бездоганно знати техніку танцю, володіти запасом хореографічної лексики. Проте яскраві акторські здібності балетмейстера не знімають із нього обов'язку, показуючи рух чи комбінацію, уміти пояснити своє завдання актору, розкрити зміст, сюжет, технологію втілення свого задуму[38, с.27].

На практиці домінують два способи постановної роботи. Перший – коли балетмейстер показує виконавцю те, що замислив, і пропонує повторити показане. Другий спосіб, який застосовується рідше – балетмейстер усно пояснює те, що хотів би побачити. Жоден з цих двох способів, окремо, не є правильним. Тільки вміле поєднання цих двох способів буде правильним і корисним: практичний показ тексту хореографічної партії, що доповнюється бесідою про підтекст, її психологічне розкриття і т.д.

Балетмейстер має завжди пам'ятати про те, що хоч він і є автором твору, але тільки через артиста глядачі побачать його творчість, що від рівня талановитості і майстерності виконавця, яскравості його акторської індивідуальності залежить успіх або фіаско постановки.

Дуже допомагають поєднанню груп хлопчиків і дівчаток парномасові танці, які слід обов'язково розучувати в ансамблях. Але, комплектуючи такі змішані групи, треба враховувати підготовку дітей, їх вік і зріст.

Дев'ятий етап – *робота балетмейстера з композитором.* Музика і хореографія, образно кажучи, рідні сестри. Музика є душею танцю, і від достоїнств музики, від того, наскільки вона є образною, змістов-

ною і виразною, великою мірою залежить якість хореографії. Музика надихає балетмейстера, породжує хореографічні образи.

Музика допомагає балетмейстеру відчути інтонаційний стрій епохи, втілити його у пластичних композиціях. Вона не тільки пробуджує фантазію балетмейстера, підказуючи йому безліч нових танцювальних рухів та композиційних форм, але й допомагає наповнити їх живою думкою, яскравими почуттями[38, с.25].

Композитору, або аранжувальника, потрібно відчувати танець, розуміти його, і, звичайно, любити. Музика у танці має бути дійовою, образною, темпераментною. Вона неодмінно має бути мелодійною, оскільки наявність мелодії музичної народжує мелодію хореографічну. Чи різноманітніше зміст та оркестрова палітра музики, тим яскравіше, глибше і впевненіше виявляють свої обдарування балетмейстер і артисти-виконавці.

І композитор, і балетмейстер – кожен у своєму виді мистецтва – повинні бути драматургами. Якщо у одного з них цієї здібності не виявиться, то повноцінного твору зазвичай не виходить, хоч звісно, є й винятки.

Десятий етап – *робота балетмейстера з художником, стилістом, костюмером*. Особливу увагу балетмейстер має приділяти костюмові. Адже сценічний костюм – це не просто одяг певної епохи і стилю. Це один з найважливіших виразних засобів, призначення якого – допомогти артисту донести образ у танці. Костюм повинен «жити» і «грати», підкреслювати і доповнювати ті лінії жесту, пози і руху, якими артист втілює свій образ і малюнок танцю. Художньо-виробничі майстерні також виготовляють і головні убори, штучні квіти, вінки, кущі та дерева, декорації, тобто, предмети, необхідні балетмейстеру для художнього забезпечення спектаклю або програми. Вони замовляються та виготовляються під безпосереднім контролем балетмейстера.

Одинадцятий етап – *робота з ідеєю, темою (надзавданням, наскрізною дією)*. Розкрити ідейний зміст означає показати, як автор розуміє і розкриває у своєму творі ті чи інші явища, події, ситуації. Ідея – провідна думка художнього твору, що відтворює ставлення митця до дійсності.

Ідея зумовлює задум балетмейстера-постановника і основний зміст твору. Від неї залежить трактування автором теми та сюжету балету, танцю тощо.

Тема – те, що становить основну думку, проблему, питання, про яке йдеться у творі, тобто сформульоване узагальнене відтворення того чи іншого життєвого явища, події, ситуації. Тема хореографічного твору ідентична поняттю, що існує у літературознавстві,

мистецтвознавстві тощо. Темою хореографічного твору може стати будь-яке явище дійсності, вияв характеру людини її асоціативне бачення тощо.

Проте, у хореографії це поняття має також втілення, яке передбачає лексико-композиційний матеріал. У своїй єдності він складає танець як форму і один з різновидів мистецтва.

Плідна творча праця сучасного балетмейстера неможлива без досконалого володіння принципами хореографічної режисури, яка передбачає не тільки знання системи К. Станіславського (над завдання,поняття наскрізної дії та контр дії,пропонованих обставин тощо,умілого мізансценування уривків,сцен, частин),а й вміння художньо поєднати її складові елементи з музикою,художнім та світловим оформленням тощо[38].

Теорія К. Станіславського та В. Немировича-Данченка про надзавдання, наскрізну дію – є основою класичної театрально-сценічної спадщини,яка співвідносна і до хореографії. На її базі проходить увесь творчий процес роботи балетмейстера, починаючи від періоду розробки програми майбутнього танцю – до створення окремого хореографічного твору[38].

Надзавдання — основна, всеосяжна мета, що притягує до себе всі без винятку завдання. Визначаючи його, ми ставимо за мету виявлення ідейного естетичного змісту хореографічного твору.

Від правильного визначення надзавдання залежить концепція твору в цілому. Наскрізна дія – один із головних засобів, який виявляє і втілює ідею через художнє втілення сюжету. Це виявляється лише за умови, коли починає функціонувати цільна танцювальна лінія, продумана в усіх смислових і технічних деталях. Кожна наскрізна дія, як правило, зустрічає протидію (без цього неможливий конфлікт). Ідея, тема, конфлікт – це словесне позначення змісту твору, що існує лише під час дії.

Етап дванадцятий. Робота з підбором різноманітних *художніх прийомів композиції танцю*. У вищих спеціалізованих навчальних закладах студенти-хореографи знайомляться із характерними особливостями різних художніх прийомів композиції танцю та вчаться застосовувати їх на практиці. В першу чергу, увага приділяється художнім прийомам розкриття змісту танцю за допомогою танцювальних малюнків і художнім прийомам, які допомагають розкривати та продовжувати сприйняття танцю.

Треба звернути увагу на поєднанні дії солістів із загальною групою танцівників. У багатофігурній композиції поєднання дії окремих персонажів із масою танцівників повинно природно витікати з ідейно-змістовного контексту твору.

У традиційній народній хореографії при виконанні солістом танцювальних рухів і комбінацій всі учасники дійства відігравали активну роль і ніколи не були фоном для віртуоза-танцівника. Запозичивши цей композиційний принцип з народу, відомий балетмейстер М.Фокін застосував його у своїй практиці, довівши недовершеність побудови старих балетних форм, в яких маса (кордебалет) виступала тільки в пасивній ролі фіксатора — спостерігача дій.

Естафету від нього прийняли провідні балетмейстери XX століття, котрі в своїй творчості по-новому застосовували деякі традиційні прийоми. Частина з них згодом почала застосовуватися при постановці народно-сценічних хореографічних композицій.

Загальноприйнятими художніми прийоми композиції народно-сценічного танцю є:

- зімкнена та розірвана композиція (коло, квадрат, ромб, зірочка);
- зустрічний рух (простий та посилюючий);
- прийом контрасту;
- прийом темпу;
- прийом основної точки сприйняття;
- завершальна точка;
- прийом підкреслювання рухів;
- прийом накладки;
- прийом подвоєного прискорення;
- прийом стоп-кадру [27].

Розглянемо найтиповіші з **композиційних художніх прийомів компонування маси танцюристів з солістами.**

- *Синхронний танець* або *танцювання в унісон* — це повторення всіма артистами рухів, поз та ракурсів, що виконувались перед тим солістами або разом з ними. Протиставлення солістів масі танцюристів — це контр прийом, при якому йде танцювання синхронно. Для розширення амплітуди дій маса концентрується в глибині сцени, виконавці шикуються в горизонтальні, вертикальні, діагональні побудови, змінюють напрямок руху, ракурси тощо.

У цьому прийомі хореограф-автор для кращого акцентування дій соліста чи, навпаки, маси використовує прості, нейтральні фони (куліси, задники, декорації тощо), а також кольорову гаму освітлення, завдяки якій дія переноситься в різні часи доби, умовні місця (поле, вулиця, море і т.п.) [27].

- *Асиметричні побудови з різною кількістю учасників.* Майстерне використання асиметрії в створенні танцювальних композицій зустрічаємо в «Жовтневій легенді» Павла Вірського. У книзі Г. В. Боримської «Самоцвіти українського танцю» проаналізовано як

П.П.Вірський, трансформуючи і розробляючи пластичні мотиви поліфонічного танцю, за рахунок використання асиметричних малюнків, водночас відображав збудження, гнів, ненависть, протест. В його номері кожна група веде свій пластично-чіткий речитатив. Широко використовуючи прийоми пластичної поліфонії, Вірський знаходить напрочуд точні танцювальні ракурси і барви, досягає гармонійності, синхронності, найрізноманітніших танцювальних ліній у симфонічному плані самого розвитку хореографічного образу. Солісти будуть не тільки танцювати з загальною групою, а й продовжувати виконувати різноманітні рухи або комбінації на фоні всіх танцюристів або разом з ними.

- Важливим моментом у побудові композиції хореографічного номера є *багатоплановість розташування виконавців на сценічному просторі*. Одним з цікавих рішень розташування різних груп виконавців в масових сценах танцювального твору є хореографічна композиція «На Січі Запорізькій» В.Михайлова.
- *Прийом скульптурності* (назва умовна) зустрічаємо ще в старобалетних формах. Досконало ним володів М.Фокін, великим майстром скульптурних побудов був К. Голейзовський, а в подальшому Л.Якобсон. В українській народній хореографії цим прийомом користуються чимало митців професійних та аматорських колективів [27].

Корисно проаналізувати побудову живої скульптурної картини, яку вперше зробив О.Опанасенко на тему Репінських «Запорожців» та постановку П.Вірського «Ми пам'ятаємо».

- *Прийом наростання, нагнітання експресії, динаміки танцю* є важливим для багатьох сценічних творів, в основі яких народний побут, традиція, історичні події, національний менталітет. Яскравим прикладом цього прийому є «Гопак» П.Вірського. У цій композиції ми маємо яскраво виражений прийом загального нагнітання експресії, зовнішньої видовищності, дії, ускладнення лексичного і композиційного матеріалу - поліфонії танцю. Одночасний танець старого козака, його синів, парубків, дівчат, молодиць, підлітків-хлопців та дівчаток.
- *Прийом симфонізації* маємо у фінальній частині. Крім того, в композиції використовується ще один нюанс принципу наростання, нагнітання експресії.

Композиційні прийоми народно-сценічної хореографії надзвичайно різноманітні. Розглянуті взірці застосування цих засобів виразності в практичній діяльності балетмейстерів-постановників лише незначна частка того, що маємо в сучасному народно-сценічному танці [27].

Етап тринадцятий. *Робота над обробкою фольклорного танцю.* Допускаючи інколи обробку чи переробку, хореограф повинен якомога обережніше ставитись до народного мистецтва. Отже, *педагогічними умовами формування вмінь сценічної обробки фольклорного танцю у студентів-хореографів у процесі фахової підготовки є:*

- Перша педагогічна умова — *збереження першооснови фольклорного танцю.* Основними показниками якої є обробка та збереження оригіналу фольклорного танцю. Дотримання граничної достовірності (звичайно, без повторів у лексиці та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела і перенесення його у незайманому вигляді із збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену) основа першої педагогічної умови [27]. Надзвичайно важливо під час обробки народного танцю не спотворити його ідею та задум, зберегти всю стильову гаму народного танцю. Відомо чимало досягнень українських хореографів у галузі сценічної обробки фольклорного першоджерела. Балетмейстери вилучають анахронізми, зайві повтори у композиції, вульгаризми у лексиці, організовуючи танець у просторі (постановки В. Петрика, К. Балог, Д. Ластівки, Я. Чуперчука, А. Кривохижі, І. Моісєєва та ін). У фольклорних танцях, які побутують у близьких хореографічних культурах, спостерігаємо значну кількість рухів зі спільною морфологічною структурою, але кожен народ вносить свої національні колористичні нюанси, відтінки у виконання того чи іншого руху. Незначна трансформація елементів у самій побудові, ракурс повороту тулуба, плечей, акцент головою, гра обличчям інколи майже змінюють рух. Хореограф при постановці танцю завжди повинен звертати на це особливу увагу. У фольклорному танці певну кількість рухів дуже часто повторюють без їх структурно-морфологічної розробки. У народносценічному ж танці балетмейстер вдається до збагачення того чи іншого руху нюансами, штрихами, часом підпорядковує структурно-морфологічну сторону образно-тематичній, не порушуючи при цьому основну структуру руху. Фольклорному танцю притаманний елемент імпровізації. Від уміння танцюриста перевтілюватися в той чи інший образ, наслідувати ті чи інші риси характеру, повадки звірів, птахів оцінюється майстерність виконання. Більшість фольклорних танців не має виразного, чіткого розкриття на глядача. Сценічний же номер повинен будуватися з таким розрахунком, щоб глядач спостерігав дію, тому акцент у побудові фігур лягає на відкриту до глядача площину:

кола нерідко перетворюються у півкола, закриті вертикальні лінії "розвертаються" до глядача та ін. Сценічний варіант фольклорного танцю обов'язково закінчується фіналом, у якому логічно поєднуються емоційні, композиційні та смислові компоненти. І це, як правило, не стереотипна раптова зупинка після виконання ряду складних рухів. В останній фігурі виконавці прощаються з глядачем, або одне з одним, чи запрошують завітати до них у гості. Сценічний варіант фольклорного танцю вимагає тонкого аранжування музики, яка, не змінюючи характеру, краси першоджерела, допомагала б розкрити його образний стрій.

- Друга педагогічна умова — *аранжування*. Створення нового варіанта на основі традиційного танцю. Проблемою обробки танцювального фольклору, його аранжуванням та створенням нового варіанта на основі традиційного танцю займалися: Х. Ніжинський, М. Соболь.("Весілля на Україні", "Запорозький козак", "Українські дівочі хороводи", "Російське весілля", "Польський бал", "Картинки в горах Кавказу" — постановки М. Соболя [27, с. 17].
- Третя педагогічна умова — *авторський варіант фольклорного першоджерела*. Використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних композиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю, балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю. Є теми в народній хореографії, які втратили свою актуальність або мало цікавлять сучасника, але нерідко музика, хореографічний текст надзвичайно поетичні. У цих елементах завжди є те раціональне зерно, та ледь помітна умовна художня чи предметна зображувальність, які наближають танцювальний образ до життєвого, бо у фольклорному танці людина самовиражається, тоді як у народносценічному балетмейстер ставить перед виконавцем певне завдання, яке він вирішує у "пропонованих обставинах" ролі, створюючи певний художній образ, танцюючи для глядача [27].

Під час навчання у профільних ВНЗ у студентів-хореографів формуються наступні вміння та навички з принципів обробки фольклорного танцю в рамках учбових дисциплін „ОКПТ", „Мистецтво балетмейстера":

1) вміння оцінки наявного матеріалу за історичною, етнографічною та національною достовірністю, а також територіальною приналежністю;

2) знання аналогів подібних робіт, та як використано цей матеріал іншими авторами, аби не повторюватись в прийомах;

3) через музичне сприйняття фольклорного матеріалу, костюм та художнє відчуття майбутнього твору вибирати, в якому напрямку обробки буде подальша робота [27, с.21];

4) згідно з законами драматургії навички написання програми та сценарного плану, в якому розподіляється зібраний матеріал, аналізується наявний та вибудовується конкретний для даного випадку малюнок, плануються засоби виразності:

- музика та її жанрові особливості розкриваються за законами драматургії. Виразність та емоційність музики в розвитку допомагають в розкритті основної дії задуму;
- форма зумовлює ступінь стилізації. Вимоги законів сценічної дії орієнтують на сприйняття твору сучасним глядачем. Тому, зберігаючи народну основу, потрібно шукати оригінальне вирішення в кожному конкретному випадку;
- текст від народної основи підбирається за вимогами конкретності [27,с.26].

Етап чотирнадцятий. *Робота над створенням сюжетних номерів.* Великий інтерес у роботі з дітьми викликають танці з сюжетом. Ці танці дають великі можливості для виховної роботи. Вони особливо яскраво сприймаються дітьми, оскільки ідея в них втілена у захоплюючій формі, що динамічно розвивається. Чим зрозуміліший сюжет, тим переконливіша його основна думка, чим виразніша форма, тим сильніший вплив танцю на глядача. При постановці танців на певний сюжет балетмейстер може використовувати рухи народного танцю. Він має також право переробляти рухи, що взяті з побуту чи використовуються в якому-небудь процесі праці, в різних спортивних іграх. Крім того, балетмейстер-постановник може сам вигадати танцювальні рухи. Якщо необхідно для більш точного відбиття його задуму.

Таким чином, за хореографічною мовою сюжетні танці не мають якогось певного закону. Однак слід дбати про те, щоб танець не був строкатою, різностильовою сумішшю всіх рухів. Необхідно дотримуватися єдиного стилю, характеру, властивого рухам і манері виконання в певному регіоні (області) України. Важливо пам'ятати, що рухи танцю визначаються його змістом.

Основною ознакою сюжету є дія, в якій він розкривається. Обираючи сюжети для танцювальних постановок, балетмейстер може використати народні обряди, пісні, казки, оповідання, вірші класиків і сучасних поетів, письменників. Сюжет легше розгорнути у великому хореографічному творі, наприклад, у хореографічній композиції, що складається з кількох картин, в яких бере участь низка дійових осіб.

Постановка великих сюжетних номерів є найскладнішим різновидом постановчої роботи для самого балетмейстера. У цьому виді роботи, крім хореографічної підготовки студенти-хореографи необхідні мати деякі знання в галузі драматургії і режисури.

П'ятнадцятий етап. *Робота над хореографічною виставою.* Хореографічній виставі, де в танці розгортається наскрізна дія, де діють різнохарактерні образи, притаманні широкі можливості для ідейно-естетичного виховання дітей та молоді, поглиблення їхніх знань з мистецтва танцю і розширення художнього світогляду. Керівнику треба продумати всі мізансцени у виставі. Практична робота над виставою починається з роз'яснень керівника, який допомагає юним виконавцям зрозуміти зміст танцю, з'ясовує характери дійових осіб, образи постановки тощо. Після бесіди учні прослуховують музичний супровід. Тільки після цього керівник переходить до практичного показу окремих рухів і танцювальних комбінацій, вказуючи на характер їх виконання. Треба пам'ятати, що побудова композиції в цілому, окремі фігури, малюнки, точність і виразність рухів є засобом розкриття змісту танцю.

Шістнадцятий етап. *Робота над постановкою класичних номерів.* Найскладнішою формою танцювального мистецтва в дитячій художній самодіяльності є класичні танці. Керівник не може ставити хореографічні твори на основі класичного танцю, не володіючи його елементами, не підготувавши колектив протягом 3-4 років систематичного навчання. Основою навчальної роботи колективу, який прагне освоїти класику, є систематичний класичний тренаж. Добираючи для репертуару класичні хореографічні твори, треба враховувати технічну і фізичну підготовленість виконавців, а також їхні зовнішні дані. Вади фігури, ніг, непримітні в народних і сучасних костюмах, обов'язково проявляються в пачках, хітонах тощо.

Сімнадцятий етап. *Робота над хореографічною мініатюрою.* Хореографічними мініатюрами називають соло, дуетний танець, тріо, квартет та квінтет. Це можуть бути діючі і безсюжетні дивертисментні танці, складені за всіма законами драматургії. Мініатюри можуть розповідати про певні події, конфліктні зіткнення, змальовувати тих чи інших персонажів, їхні характери, зображувати душевний стан героїв. Вони становлять невеличкі вистави з емоційною зав'язкою, драматичною кульмінацією і розв'язкою. Балетмейстер продумує пластичний малюнок, образно-виражальні засоби, які дадуть змогу танцівникам розкрити тему твору. Треба більше звертати увагу на поєднання лексики, малюнку, музики, акторської майстерності, національного характеру та ракурси (спина, обличчя, бік, ефасе, круазе, положення рук, ніг, голови та корпуса).

Таким чином, *педагогічними умовами постановчого процесу у хореографічному колективі є*: доступність віковій категорії, висока художня цінність та ідейність хореографічного твору; якісне написання композиційного плану за законами драматургії; правильне визначення і підбір ідеї, сюжету, хореографічних образів, драматургічної побудови, малюнків та хореографічної лексики; правильне використання методів, принципів, форм проведення постановчого процесу, вміле чергування художніх прийомів композиції танцю в постановчому процесі; знати особливості створення сюжетних та безсюжетних хореографічних композицій.

4.5. Особливості концертно-конкурсної діяльності хореографічного колективу

4.5.1. Специфіка підготовки майбутнього вчителя-хореографа до концертно-конкурсної діяльності у ХНПУ імені Г.С. Сковороди

В умовах значних соціально-економічних та політичних перетворень, які відбуваються останнім часом в Україні, виникає необхідність поглибленого аналізу сучасного стану і розробки нових форм організації та управління культурно-дозвіллєвою діяльністю. Ефективною формою естетичного, морального, фізичного та національно-патріотичного виховання дітей та молоді є проведення таких культурно-масових заходів як концерти, конкурси, фестивалі. Однак, не достатня кількість науково-методичної літератури з методики підготовки таких форм заходів не дають можливості у розвитку нових підходів в їх організації і зумовлюють поглиблений аналіз сучасного стану організації та управління проведенням дитячих та молодіжних масових культурних заходів.

Сьогодні специфікою підготовки майбутніх вчителів хореографії у ХНПУ імені Г.С. Сковороди є виконавська діяльність, формування організаційних вмінь та навичок до концертно-конкурсної та фестивальної діяльності, вивчення методики проведення оглядів-смотрів художньої самодіяльності, телевізійних танцювальних шоу-проектів, яке здійснюється через такі форми занять як лекції, практичні, індивідуальна та самостійна робота студента, тренінги, майстер-класи, проблемні заняття. Вивчення форм, видів та жанрів концертів, конкурсів та фестивалів, методики їх організації та проведення є необхідною умовою в професіній підготовці педагога-хореографа, яке здійснюється через цикл спеціальних дисциплін на кафедрі хореографії: «Методика роботи з хореографічним колективом», «Методика

створення концертно-конкурсних програм», «Практикум створення концертно-конкурсних програм», «Культурно-дозіллєва діяльність», «Практикум з хореографічного ансамблю». Також, на кафедрі хореографії було започатковано Відкритий хореографічний фестиваль «Зорицвітова веселка», Національний чемпіонат України серед студентів «SLOBOZHANSHYNA CUP» які сприяють духовному розвитку та взаємообміну танцювальним досвідом між хореографічними колективами міста Харкова.

Під **концертно-конкурсною діяльністю хореографічного колективу** розуміють планування і організацію оприлюднених масових, або номерів малої форми (сольних, дуетів, тріо, квартетів) виступів танцювальних художніх колективів і виконавців різних видів хореографії.

При підготовці до концертно-конкурсної і фестивальної діяльності в процесі фахової підготовки у профільних ВНЗ майбутній керівник танцювального колективу повинен знати:

- жанрове розмаїття творів, що виконуються (обрядовий, побутовий, ліричний, комічний, драматичний і ін.);
- кількість учасників концерту (від дуетів - до масових номерів) і ступінь їх популярності;
- місткість і тип концертного майданчика (зал у будинку культури, палац спорту, сільський клуб, актовий зал школи, вузу, тощо);
- види класифікації концертних програм хореографічних колективів різних видів хореографії (за цільовим призначенням можна виділити концерти: поточні, звітні, оглядові, святкові, ювілейні; за місцем проведення: стаціонарні, виїзні, гастрольні; за складом учасників: аматорські, професійні, змішані; за кількістю учасників: сольні(бенифіси), групові(полубенифіси), колективні (одного танцювального кружка або колективу), звідний; за складом глядачів: для дітей, для ветеранів, для молоді; за засобом побудови програми: тематичні, збірні концерти(дивертисменти), театралізовані концерти.
- мати знання з видів фестивалів хореографічного мистецтва: монографічні (присвячені творчості одного балетмейстера, керівника хореографічного колективу); тематичні (присвячені окремому жанру, епосі або стилю); фестивалі-конкурси виконавської творчості;
- мати знання і навички з проведення конкурсних заходів з різних видів хореографії; знати форми конкурсних заходів: змагання(-турніри, чемпіонати зі спортивного бального, сучасного танцю), фестиваль, олімпіада, виставка-конкурс, конкурс юних виконавців (солістів, ансамблів, масових танцювальних колективів),

огляд-конкурс, тематичний конкурс, конкурс танцювальної майстерності.

Педагогічне призначення конкурсних заходів:

- Виявлення рівня спеціальної підготовки дітей в хореографічній діяльності;
- виявлення та підтримка творчо-обдарованих дітей;
- стимулювання творчої активності учнів дитячих об'єднань позашкільної освіти;
- підтримка творчо-працюючих педагогів позашкільної освіти;
- організаційна та моральна підтримка даного виду творчості.

Існують рівні проведення конкурсних заходів у хореографічному мистецтві: міжнародний, федеральний, регіональний, міський, окружний, районний, конкурсний захід у рамках одного дитячого чи студентського об'єднання.

Залежно від характеру виконуваного репертуару, **концертну діяльність хореографічного колективу прийнято розподіляти на 2 жанри**: балетний і естрадний. Віднесення жанрів до балетнийх або естрадних безпосередньо пов'язано з репертуаром.

Проте, необхідно відзначити, що організаційний розподіл концертного виконання на вказані два жанри у визначеній мірі відповідає і його розподілу з позиції сучасного мистецтвознавства. Знання її жанрового змісту необхідне, в першу чергу для розуміння як суті концертної творчості, так і технології організації концертів. Бо проблеми розвитку тих або інших жанрів концертної діяльності, фінансування, планування і обліку різних напрямів концертної творчості виявляються нерозривно пов'язаними з проблемами вивчення і систематизації жанрової специфікації репертуару, уточнення понятійного апарату, глибокого розуміння організаційних і економічних умов проведення концертів.

Актуальність концертів, як форми культурно–дозвіллєвої діяльності не можна недооцінювати, оскільки популярність концерту надзвичайно велика. В умовах загальнокультурної кризи, виховання культурної особистості, яка володіє стійкою системою ціннісних орієнтацій, здатною свідомо будувати свої стосунки з природою, суспільством, іншими людьми, здібною до творчої самореалізації у всіх сферах діяльності, представляється надзвичайно важливим. І саме концерт є одним із важливих форм дозвіллєвої діяльності, яка сприяє культурному розвитку і соціалізації особистості.

Концерт – це: 1. форма культурної діяльності, яка через свою специфіку володіє значними потенційними можливостями, що особливо важливе в процесі розвитку і виховання підростаючого покоління.

Його соціальні функції включають культурно-освітню і освітньо-виховну; 2. прилюдний виступ артистів за певною, заздалегідь складеною програмою; 3. один з видів прилюдних виступів, в якому в тій або іншій формі знаходять своє вираження принаймні п'ять видів мистецтва: музика, література, хореографія, театр, естрада; 4. змагання різних жанрів, різних родів і видів виконавського мистецтва. Це неодмінне виявлення виразності, високої майстерності виконавця, бо кожен номер концертної програми обов'язково виконує соло; 5.форма культурно–дозвіллєвої діяльності.

Ще однією з форм масових заходів у культурно-дозвіллєвій діяльності є **фестивалі** –це масове свято, що включає показ досягнень в галузі музики, театру, кіно, естради, танцю. Фестивалі розрізняють за тривалістю (від декількох днів до пів року) і змістом.

Конкурсні програми — це змагання в якомусь виді людської діяльності, і практично будь-який її вид може лягти в основу конкурсу. Це, як видно з переліку, може бути професійна або аматорська діяльність; це може бути діяльність, пов'язана з різними видами і жанрами мистецтва; це може бути, діяльність, під час якої використовується той або інший природний або синтетичний матеріал; при якій створюються всілякі речі, предмети, а також витвори мистецтва і літератури. Тобто будь-який вид діяльності може мати змагальний характер.

Оскільки мета такого змагання - порівняння рівня майстерності учасників, остільки конкурсні програми є потужною стимул-реакцією до розвитку людини, до вдосконалення його навичок. У цьому і полягає головний педагогический сенс конкурсних програм; розвиватися можна, лише порівнюючи себе з тими, що оточують, а конкурс - це і є момент порівняння.

Конкурсні програми дозволяють: сформувати адекватну самооцінку; розвинути свої вольові якості; виховати свій естетичний смак; самовизначитися в світі дозвілля і професій.

Концертний виступ – це відповідальний момент в житті хореографічного колективу. Він є якісним показником всієї організаційної, учбово-творчої, виховної роботи художнього керівника і учасників колективу. За виступом визначають сильні та слабкі сторони їхньої діяльності, про вміння зібратися, про творчий почерк, самобутність і оригінальність, технічні та художні можливості колективу, про те, наскільки правильно і цікаво підібран репертуар. По концерту можна точно визначити якість діяльності колективу та рівень керівництва ним. Це не тільки показ окремих художніх результатів, але й ефективна форма морального та естетичного розвитку виконавців.

Г. Струве пише: «Участь в концертах виявляє всі можливості колективу, його художні досягнення, досягнутий виконавський рівень, демонструє його згуртованість, дисципліну, здатність підкорятися волі керівника, сценічність, емоційність, зібраність. Кожен концерт має і виховне значення. Для учасників колективу повинно бути не все одно, чи оцінять їх , колективну працю»[101].

Концертний виступ на відміну від репетиції має тимчасову безповоротність.

На концерті немає такої можливості, яка була на репетиції: зупинити колектив або окремого учасника, зробити відповідне зауваження, пройти номер ще раз. Номер або програма виконується один раз і сприймається так, як вийшло в даному виконанні. Якщо виступ вийшов невдалим, то вся величезна попередня робота колективу оціниться негативно.

Виявлення в концерті найбільш вразливих і місць у виконанні номера, програмі в цілому, технічній і психологічній підготовленості виконавців колективу може служити художньому керівникові відправною для визначення подальших зусиль в учбово-виховній роботі: чим більше позайматися, що виправити, як потрібно готуватися до виступу, розвитку яких якостей надати особливе значення. Не можна не помічати власних помилок. Треба над ними працювати. Тому так важливо щоб художній керівник проаналізував свою роботу і роботу колективу, виправив помилки і недоліки, інакше концерти виявляться невдалими, а при такому стані колектив, як правило, знижує рівень своєї виконавської практики , втрачає і перспективи свого розвитку. У учасників пропадає інтерес до занять, до постійного творчого вдосконалення. Все це, , може привести до розпаду колективу.

І навпаки, якщо виступ був успішним, тепло зустрінутий публікою, - формується позитивна думка про колектив, його виконавські . Зміцнюється у учасників бажання працювати плідно, наполегливо оволодівати технічною майстерністю, творчо.

Концертний виступ дозволяє швидше, ніж репетиційна робота, виявити недоробки колективом не художні, але і в організаційній і виховній роботі. По тому, наприклад, скільки і коли (із запізненням або у час) з'явилося учасників колективу на виступ, можна зробити досить точний висновок про стан дисципліни, виховної роботи і моральному кліматі в колективі. Якщо в останню мить, перед виходом на сцену виконавці і художній керівник спішно, нервуючи, розшукувати і перевіряти: чи всі учасники колективу на місці, наявність костюмів, взуттю, реквізиту і тому подібне, то можна сміливо говорити про упущення в організації виступу і про те, що керівникові не вдалося виховати відповідальності у учасників колективу.

Втрачається педагогічний ефект такого виступу, різко знижується його дія на виховання учасників колективу. Прорахунки в організації дають про себе знати рецидивами безвідповідальності, скептичного відношення в поведінці. Не випадково К. С. Станіславський вважав, що театр починається з вішалки. У організації концертної практики дрібниць немає.

Важливим моментом, що забезпечує успішний концертний виступ, є його попередня організація, вирішення всіх необхідних питань – від точного з'ясування місця і часу виступу, розміру сценічного майданчика, гримерних кімнат, звуку, світла і до забезпечення колективу транспортом до місця виступу і назад. Під час концертного виступу інакше, чим на репетиції, якісний новий, особливий стан переживають виконавці і художній керівник. Так зване, концертне хвилювання, що виконавці, накладає відбиток на емоційно-психологічний і фізіологічний стан. Відомі випадки, коли через хвилювання танцюрист не може добре виконати номер, є люди, що бояться сцени, буває, що підкошуються ноги, буває, що від хвилювання виконавець не може упоратися своїм виразом обличчя, тобто замість усмішки перекошене перелякане обличчя і тому подібне[101].

Творче хвилювання слід в таке русло, воно сприяло кращому розкриттю виконавських задумів, а не породжувало невпевненість, страх перед глядачами.

«Можна людей підкорятися команді, а передати їм всі тонкощі відчуття, всі відтінки бачення і у все це вірити, підкорятися цьому душевно – праця ні з чим не порівнянна, посильна людині, що випробувала багато чого» [101] Натхнення виконавців не стихійний прояв, а свідоме і контрольоване, такий стан, що художнім керівником колективу; це гранична концентрація всіх внутрішніх сил і здібностей. Концерт, на думку відомого російського режисера А. Пазовського, - це колективна імпровізація по заздалегідь обговореному плану.

Сама обстановка на концерті сприяє творчому підйому, натхненню, зібраності. Але їх сила, глибина прояву пов'язані з кропіткою підготовчою працею, репетиціями, цілеспрямованим і систематичним їх розвитком.

Мова йде про величезну відповідальність учасників колективу за результати своєї творчості, свою художньо-творчу діяльність. Не має значення – перший це концерт або черговий, на фестивалі, огляді. Мистецтво вимагає постійно максимальної зібраності і гарного упевненого настрою при виконанні.

У студентському і дитячому хореографічному колективі емоційно-творчого хвилювання має специфічне значення. По-перше, тому, що

юні виконавці під час концертного виступу значно сильніше хвилювання, в порівнянні з професіоналами, діти виступають рідко, мають підготовку, чим професійні танцюристи. По-друге, декілька відрізняється їх настрій на концертний виступ. Для професіоналів це трудова діяльність, для учасників дитячих колективів – форма випробування творчих сил, затвердження своїх здібностей. Це і визначає особливе педагогічне навантаження концерту, його виховний потенціал.

Концертний виступ завжди має підвищений рівень художньоемоційної взаємної чуйності у художнього керівника і учасників колективу. Між ними встановлюється особливо взаємозалежність, загострюється відповідальність перед публікою. Під час концертного виступу учасники поводяться значно зібраніше, активніше. Кожен виконує максимально відповідально свої обов'язки, одночасно підвищується і їх емоційно-творча чуйність на дії партнерів. Цікаве те, що відбуваються зміни у бік більшої строгості, регламентації у відносинах між учасниками колективу. Вони вимогливіше відносяться один до одного, уважно і швидко реагують на зауваження. Причому особові якості, сформовані в цих умовах, починають виявлятися не в стресових ситуаціях (під час концерту), але і під час учбово-творчої діяльності, в повсякденній поведінці, побуті. Це визначає величезний потенціал етичного і естетичного впливу мистецтва на виконавців і глядачів[101].

Концертний виступ відрізняється від звичайної репетиції тим, що він активізує процес об'єднання колективу, при цьому п творча дисципліна у виконавців, виховний процес. Тимчасова безповоротність концерту визначає максимальну відповідальність кожного члена колективу за кінцевий результат своєї діяльності. Єдність мети і спільність інтересів, що стоять перед колективом, породжує бажання не якнайкраще, виразно виконати програму, завоювати визнання публіки, але і сприяють формуванню між учасниками колективу стосунків взаємопідтримки, взаємодопомоги, взаєморозуміння. Стародавні греки прагнули до благих вчинків, оскільки вважали, що за ними спостерігають боги. Здається, у людини дійсно подвоюються сили, коли він відчуває на собі чиюсь увагу. За нього переживають і хвилюються всі учасники колективу, підбадьорюють.

Формуванню соціально ціннісних якостей сприяє особистий приклад художнього керівника колективу як художника. Загострене сприйняття того, що оточує, дій керівника під час концертного виступу робить виконавців особливо і до художньої сторони.

Поведінка, манери, характер художнього керівника стає об'єктом пильної уваги учасників колективу. Йому активно наслідують, що

краще за багато виховних заходів впливає на формування культури у учасників колективу, їх емоційної чуйності. Художній керівник колективу своїми діями, своєю захопленістю створює настрій творчого натхнення, тобто таку обстановку, при якій кожен учасник колективу може показати все, на що він здатний як танцюрист, як людина. Для цього керівникові в кожному з них потрібно поважати, , особистість, художню індивідуальність. Бути досвідченішим іншому, наставником, допомагати в становленні як виконавця.

Художній керівник повинен постійно нагадувати про спільність творчих завдань, що стоять перед колективом. Без художнього керівника немає колективу, без колективу, згуртованого, цілеспрямованого немає і, не може бути і керівника.

У кожному конкретному випадку художній керівник заздалегідь повинен передбачити всі особливості і складнощі майбутнього концерту. Одна справа, наприклад, виступати на майданчику де базується колектив, коли можна заздалегідь все підготувати для виступу (костюми, взуття, реквізит), провести репетицію світлом, зробити костюмований прогін. Багато питань в цьому випадку знімаються [101].

Інші проблеми доводиться вирішувати у тому випадку, якщо концерт виїзний. На художнього керівника колективу додатково покладається величезна кількість турбот. У нього додаткові обов'язки – простежити за костюмів і необхідного реквізиту, а так само за їх завантаженням в транспортний засіб, перевірити наявність всіх учасників колективу, необхідно простежити за всіма організаційними питаннями. По приїзду до місця концерту художньому керівникові колективу доводиться з'ясовувати всі подробиці – де, в якому приміщенні розмістити виконавців, точний час початку концерту. Художній керівник повинен швидко оцінити розмір сцени (якщо раптом майданчик не дозволяє розмістити всіх учасників того або іншого номера, то необхідно скоротити кількість виконавців), необхідно, дізнатися, де знаходяться гримерні кімнати і тоді ухвалити рішення про переодягання виконавців, так, щоб вони встигли змінити костюм і вчасно вийти на сцену, художній керівник вимушений провести зміни в програмі і переставити номери, якщо це необхідно. В цьому випадку потрібно кілька разів звернути увагу виконавців колективу на точне вимогам керівника.

На виїзному концерті художній керівник колективу має бути особливо зібраним. Ні про яке управління колективом не може бути мови, якщо художній керівник розгублений, , не знає, як вирішити постійно виникаючі організаційні і творчі питання, не може зібрати виконавців в єдиний творчий колектив.

Йому доводиться бути максимально зібраним, метким при виправленні різних «накладок» під час концертного виступу (адже можуть виникнути і неполадки із звуком, світлом, хтось із виконавців може щось упустити реквізиту на сцені, отримати травму і тому подібне). Звичайно, неможливо дати на всі непередбачені випадки. Важливо лише, художній керівник колективу не , завжди залишався витриманим, умів вчасно підтримати своїх підопічних. І лише таку поведінку підтримають члени колективу. Під час виступу художній керівник повинен знаходитися учасниками свого колективу, по ходу вносити до їх дій необхідні корективи, стежити за розвитком подій на сцені [103].

Ні у якому випадки не можна лаяти виконавців під час концерту, а тим більше кричати щось із-за куліси під час виконання номера. Це збиває учасників з ритму виступу, пропадає емоційний настій, втілення образу відходить на другий план і всі думки зосереджені лише на тому, що буде йому після закінчення концерту від художнього керівника.

Так само не слід , на помилки відразу після виступу, виконавці у піднесеному настрої і у цей момент можуть просто не сприйняти зауваження керівника. Краще всього робити зауваження по концерту на наступній репетиції, коли художній керівник сам проаналізував виступ колективу, врахував всі нюанси, недоробки і намітив план роботи над недоліками.

Дуже корисно записувати виступи на відеоплівку, а потім спільно проглянути з учасниками колективу. При наочному матеріалі легко показати і пояснити помилки, та і самі виконавці можуть побачити свої недоробки, помилки і те, над чим слід їм попрацювати.

Концерт вимагає від керівника величезної витрати нервової енергії. На плечі художнього керівника лягає велика турбота про організаційну сторону виступу, контроль за підготовкою до нього.

Таким чином, необхідно відзначити, що художній керівник хореографічного колективу повинен розглядати концертний виступ як найважливішу подію в своєму творчому житті і житті колективу. Перетворення концерту на засіб виховання, йому педагогічного сенсу – найважливіше завдання керівника.

До організації і проведення будь-якого виступу – незалежно від того, виступає колектив з великою програмою в концертному залі або ж виконує декілька номерів на менш значущому майданчику, - необхідно відноситися однаково відповідально і зацікавлено.

Концерт – це не підведення підсумків, а й огляд досягнень. Це

ще зустріч глядачами, від якої залежить настрій. «Як страшно буває уявити собі на мить, що в той самий час, коли ти живеш і на сцені своїм героєм, страждаєш, радієш, витрачаєш весь наявний запас фізичних і моральних сил, хтось в залі глухий до твого з, думає про щось своє або просто в поганому настрої, що у нього свої неприємності і тобі не розбити, не зруйнувати стіну відчуження між ним і твоїм мистецтвом. Напевно, це неспівпадання емоційного настрою глядача і виконавця і є найстрашніше в нашій професії»[103].

Адже світло рампи, оплески і визнання глядачів - ось ради чого колектив виходить на сцену, ради чого всі репетиції, що виснажують. Успіх колективу – це заслуга його художнього керівника, зміцнюється його репутація, а значить і репутація колективу .

Наприкінці навчального року в хореографічному колективі влаштовують традиційний **звітний концерт.** Концерт-звіт проводиться в урочистій обстановці і повинен бути добре організований. Репертуар звітного концерту різноманітний. Це показ вивчених за навчальний рік танців, танцювальних етюдів, які мають закінчену форму. Бажано об'єднувати звіт хореографічного гуртка із звітом інших колективів художньої самодіяльності. Це полегшить переодягнення танцюристів і надасть вечору більшої урочистості [13, с. 51].

Особливої уваги при проведенні конкурсних заходів вимагає використання **критеріїв оцінки**, що відображають специфіку художньої самодіяльності в порівнянні з професійним мистецтвом.

Як критерії оцінки танцювальної художньої самодіяльності пропонується використовувати ступінь виконавської майстерності учасників, тобто кінцевий "сценічний" результат роботи самодіяльного колективу(хореографічного), якість його повсякденної роботи, "стабільність складу, рівень вирішення в колективі учбово-виховних завдань.

Критерії оцінок концертних виступів танцювальних колективів художньої самодіяльності:

1. Ідейно-художній рівень виступів.
2. Ступінь виконавської майстерності.
3. Якість повсякденної роботи колективу, конкурсанта.
4. Стабільність складу, виступи.
5. Рівень вирішення в колективі учбово-виховних завдань.

При оцінці конкурсних виступів фольклорних колективів загальні критерії мають бути доповнені специфічними:

1. Віддзеркалення в репертуарі місцевого матеріалу, як традиційного, так і сучасного;
2. Відповідність стилю виконання народних традицій;

3. Ступінь володіння імпровізаційними прийомами народного виконання;

4. Ступінь професійного відпрацювання фольклорного матеріалу;

5. Етнічна чистота відтворення, якість;

6. Якість виконання.

7. Сценічне втілення фольклору.

До концертно-конкурсної діяльності хореографічних колективів відносяться також **огляди дитячої, або студентської художньої самодіяльності,** в яких бере участь багато дітей та молоді, які регулярно навчаються в різних художніх гуртках. Однією з перших умов правильної організації оглядів є завчасне попередження відповідних місцевих установ про час огляду, про його завдання і порядок проведення. Це дасть змогу своєчасно підготувати дітей та студентів до огляду, без зайвої метушні і нервування працювати над постановками, концертними номерами, виставами [13, с.52].

Для виступів на огляді необхідна ретельна обробка відібраного матеріалу – вистав, концертних номерів тощо; потрібна особлива згуртованість колективу, хороші костюми, декорації, реквізит, добре продумане і налагоджене світлове оформлення.

Проведення шкільних оглядів – це досить складна справа. В школах організація огляду художньої самодіяльності вимагає особливої турботи з боку адміністрації, педагогів і всього колективу школи. Огляд повинен стати загальношкільним святом.

При оцінці виступів на огляді треба пам'ятати про різні місцеві умови роботи колективів художньої самодіяльності. Кожний огляд дитячої художньої самодіяльності складається з кількох турів. Спочатку виступи колективів переглядають, оцінюють і відбирають на місцях – у школах, школах-інтернатах, ліцеях, гімназіях, позашкільних закладах. Колективи, що одержали позитивну оцінку, відбирають для показу на районному або міському огляді. Там виступи кращих колективів відбирають на обласний огляд і т.д.

Усі рішення журі повинні бути суворо об'єктивними, цілком вільними від будь-якого впливу з боку зацікавлених осіб – учасників огляду.

При оцінці дитячих танцювальних виступів треба мати на увазі наступні фактори [13, с.53]**:**

- Якість репертуару (ідейний зміст, художня якість, доступність для даної групи дітей, відповідність їх інтересам);
- Якість виконання (природність і виразність рухів, технічна підготовленість дітей, музичність виконання);
- Якість музичного супроводу як щодо виконання, так і щодо відповідності танцю;

- Оформлення танцю (костюми, реквізит);
- Загальна організованість, згуртованість, дисципліна, культура поведінки в дитячому колективі;
- Кількість учасників гуртка.

Діяльність журі повинна впливати на зміст дитячого танцювального репертуару, на манеру виконання танців дітьми, на підвищення уваги керівників до виховної роботи в танцювальному гуртку.

4.5.2. Специфіка виконавської діяльності майбутніх вчителів хореографів в процесі професійної підготовки

Гармонійний розвиток творчої особистості в процесі хореографічно-виконавської підготовки є одним із найважливіших завдань мистецької педагогіки сьогодення, оскільки сучасна освіта орієнтується на гуманізацію, на відродження національно-історичних традицій, на формування особистості з високим рівнем духовності, здатної зберігати й приумножувати культурні надбання нації. Вирішення цієї проблеми пов'язане із залученням кожного студента–хореографа до реальної співтворчості, до інтелектуального діалогу у процесі засвоєння мистецьких цінностей, що відбувається головним чином під час опанування хореографічної лексики, творчо-пошукового процесу пізнання й інтерпретації хореографічних творів.

Сучасна наука, що досліджує різноманітні прояви творчої діяльності людини, є складною системою знань, пов'язаних з пізнанням різних хореографічних явищ, внутрішніх закономірностей танцю, її функціонуванням. Теорія хореографічного виконавства займає своє особливе місце в охопленні цілої низки складних проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів у галузі естетики, психології, педагогіки. Плідність і перспективність теорії виконавської діяльності забезпечується її послідовною опорою на методологічні принципи.

В теорії (естетики і мистецтвознавства) ***виконавська діяльність*** постає як динамічна система, складовими якої є постановча діяльність, творчість інтерпретатора та "співтворчість" глядача. Аналіз наукової літератури дозволив виявити різноманітні підходи до визначення сутності виконавського мистецтва та його окремих характеристик. Так, на думку Р. Захарова, виконавство є "... повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю постановника, драматурга", але воно має виразні відмінності, які зумовлені сформованістю особистісних якостей хореографа як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю, цінністю цього виду мистецтва [38].

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є.Г. Гуренка, є наявність художньої інтерпретації. Це відобразилось на авторській дефініції визначення хореографічного виконавства. Останнє тлумачиться як "вторинна, відносно самостійна творчість, що полягає в процесі конкретизації продукту первинної художньої діяльності". Науковець обгрунтовує художньо-інтерпретаційну природу виконавства, досліджує своєрідність художньої інтерпретації і спростовує її ототожнення з процесом виконання й кінцевим результатом виконавської діяльності [38, с. 198].

За твердженням О.А. Бодіної, виконавству властиві *три масштабні рівні творчого процесу.* Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, вчена вказує, що *перший* пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів. *Другий* – художнє узагальнення. *Третій* – із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму виконавця.

В соціологічному ракурсі питання хореографічного виконавства висвітлює Ю.В. Капустін. Науковець розглядає особливості сучасного концертного життя, соціальні функції хореографічного виконавства, форми спілкування між виконавцем і глядачем.

Виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда й сприяє появі якісних змін психічних властивостей особистості та "якісним новоутворенням" (Л.С. Виготський). Наявність такого мотиву надає змісту діяльності виконавця, відповідає його інтересам, потребам, якісним орієнтаціям. Як зазначав О.М. Леонтьєв, "...діяльності без мотиву не буває: невмотивована діяльність – це діяльність, яка не непозбавлена мотиву, а яка має суб'єктивно й об'єктивно "прихований" мотив" . Усвідомлення суб'єктом певної межі діяльності веде до мети, "...визначає завдання, яке розв'язується дією. Ставлення до цього завдання складає внутрішній зміст дії" [38, с. 126]. Для досягнення високого рівня активності, самостійності творчості виконавця, необхідна наявність засобів, що забезпечать йому позицію активно діючого суб'єкта діяльності, сформують необхідні мотиви і потреби, які є відображенням естетичної спрямованості особистості.

Виконавство як вид діяльності в хореографічному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість в ході реалізації авторського задуму. Це створює певне напруження духовної сфери суб'єкта навчання, оскільки сприяє вмінню передавати змістовну сутність хореографічного твору, його художніх образів, думок і почуттів, потребує актив-

ності, творчої ініціативи. Змістом у мистецтві традиційно вважають всі смислово-інформативні компоненти твору, які виражають собою ідею, ціннісні орієнтири, тобто надматеріальну, духовну інформацію, пропущену крізь людську свідомість.

Однак виконавська діяльність передбачає не тільки проникнення у виразно-смислову сутність хореографічної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, вміння розбиратись у лексичному змісті твору, у стильових та жанрових ознаках, в особливостях будови, створюючи на його основі власний виконавський задум. Об'єктивне розуміння хореографічних явищ у цілому або окремого художнього твору потребує залучення знань із різних галузей, що допоможе сформувати всебічне й цілісне уявлення про зміст хореографічного твору та ефективно здійснювати виконавську діяльність. "Ніяка виконавська творчість неможлива, якщо у свідомості виконавця немає відповідного попереднього запасу інформації, якщо він не підготовлений до цього своїм попереднім розвитком, вихованням", – констатує Я. Мільштейн [38, с. 20].

Характеристика високого рівня виконавської діяльності студента хореографа, передбачає здатність до глибокого осягнення змісту танцю, виявлення власного ставлення до розкриття художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення хореографічного твору. Хореографічна майстерність вдосконалюється в процесі професійної підготовки, яка в свою чергу полягає у виявленні творчого потенціалу особистості студента.

Формування виконавської майстерності – складний та багатогранний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття "майстерність", що складає ядро, систематизуючу основу виконавської діяльності та виступає вихідною передумовою джерела формування виконавця. Майстерність уподібнюється з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність індивідуума про предмет діяльності, що характеризується неповторністю, індивідуальністю, унікальністю уміння майстра, оригінальністю вирішення творчих завдань.

Знання, уміння, навички у процесі становлення професійної підготовки доповнюється волею, наполегливістю, на яких проростає працелюбність як найвищий прояв людського в людині. Виключно на цьому грунті міцніє й розвивається майстерність, в якій природно зливаються праця – як необхідність, і праця – як гра фізичних та інтелектуальних сил особистості. Майстерність набувається виконавцем в процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що зумовлює творче пе-

ретворення установлених стереотипів. Завдяки цьому феномен майстерності виявляється не в імітуванні способів діяльності, а в творчому й оригінальному їх розвитку та створенні якісно нових [38, с. 94].

Майстерність виконавця традиційно вдосконалюється в процесі професійної підготовки, завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень вихованця. Для того, щоб опанувати професією хореографа, необхідний синтез техніки і високої духовної культури (Б.В. Асаф'єв). Так, Б.Л. Кременштейн акцентує увагу на художній і технічній сторонах виконавської майстерності, на їх взаємодії. Робота над технікою завжди ведеться заради танцю, тому навчання слід вести так, "щоб у свідомості учня були нероздільні зміст – настрій танцю (виражене в тих чи інших деталях танцювальної лексики) і технічні прийоми, за допомогою яких можливо цей зміст втілити" [38, с. 37].

Першочерговим завданням, необхідним для впевненого опанування механізмом виконавства, на думку К. Гумеля, К. Черні, З. Тальберга, є розвиток в учня фізичних якостей. Визначений педагогами-хореографами підхід до виховання виконавської майстерності окреслюється односторонньою технологічною настановою, де важливе місце займає посилене тренування.

Сутність виконавської підготовки тлумачиться значно ширше. Зокрема, В.І. Сафонов вважає, що висока професійна майстерність формується тільки в поєднанні з художньою інтерпретацією, а практичний метод навчання є найбільшь впливовим на процес індивідуального визначення системи виконавських засобів виразності.

Питанням виконавської майстерності приділяється останнім часом надзвичайно велика увага в хореографії, естетиці виконавського мистецтва. У вітчизняній педагогіці одним з перших виконавську майстерність як теорію формування виокремив і конкретизував М.А. Давидов. На його думку, "***виконавська майстерність*** є вільним володінням собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення хореографічного твору в реальному виконанні" [38, с. 107].

Слід зазначити, що багатоскладова комплексна природа виконавського мистецтва, його традиції та особливості функціонування в сучасному хореографічному житті суспільства зумовлюють змінність поглядів педагогів-хореографів різних поколінь на виконавську діяльність та наповнюють новим змістом процес професійної підготовки.

Загальними завданнями професійної підготовки є розвиток любові до хореографічного мистецтва, осмисленості сприйняття та здібності до емоційного відгуку на нього, забезпечення всебічного

оволодіння виконавськими навичками й уміннями, які дозволяють студентам виконувати хореографічні твори різних стилів і жанрів, розкривати їх художньо-образний зміст, висловлюючи при цьому своє ставлення та проявляючи власне розуміння. В наш час існує ґрунтовна методична система розвитку творчої сфери та хореографічного мислення, оволодіння технічними навичками. Ці питання висвітлені в працях відомих вітчизняних та зарубіжних педагогів-хореографів (Р. Захаров, Е. Жак-Далькроз, Ф. Дельсарт, Л. Фуллер, М. Вігман, Р. Лабан, Р. Штайнер. О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Т. Беркман, Т. Воробкевич, Н. Любомудрова, В. Макаров, К. Мартінсон, С. Савшинський, Т. Смірнова, А. Стоянов, Є. Тимакін, С. Фейнберг, Г. Ципін, О. Щапов, Б. Яворський).

Зважаючи на все вищесказане, зазначимо: виконавська діяльність в процесі професійної підготовки, основана на перетворенні, систематизації та на узагальненні студентами глибоких свідомих знань теоретичного матеріалу, потребує комплексу розумових і супутніх технічних операцій, спрямованих на виявлення виразного потенціалу та на реалізацію його у виконанні, вимагає володіння широким спектром художньо-естетичної інформації, спеціальними уміннями й навичками.

Ця діяльність стає можливою тільки в результаті впливу всієї системи освіти та виховання, багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів життєдіяльності студентів та завжди пов'язана з творчістю. Її об'єктом виступає конкретний хореографічний твір, глибоке проникнення в зміст якого висвітлює знання особистості автора, його стилю та характерних ознак творчості, самого процесу творення, пошук засобів виразності, поєднання хореографічного образу з історико-культурним контекстом, знаходження власних шляхів для сприймання та оцінки.

РОЗДІЛ 5.
ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО, ШКІЛЬНОГО ВІКУ, СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ТА ЇХ ВРАХУВАННЯ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ РОБОТІ

5.1. Психофізіологічні особливості дітей дошкільного віку і їх врахування в хореографічній роботі

Фізіологічний аспект полягає в середньому щорічному збільшенні росту дошкільника, який становить близько 6 см, причому дівчатка дещо випереджають хлопчиків. Змінюються пропорції тіла –подовжується тулуб і особливо ноги. Для кісткової системи дитячого організму характерним є недостатнє окостеніння, хрящова будова її окремих ланок, значна гнучкість і еластичність хребта. Ще недостатньо розвинені стопи, тому на заняттях не можна форсувати формування виворотності.

Працездатність м'язів дошкільника значно нижча, а стомлюваність їх швидша, ніж у школярів. Загальний розвиток опорно-рухового апарату дошкільника виявляється у зростанні координації, вправності й точності рухів. Але точність відтворювання м'язового напруження у дошкільнят досить мала, як і здатність нервової системи до більш тривалого підтримання стану безперервного збудження нервових центрів при статичному напруженні. Виходячи з цього, тривалі навантаження під час вивчення танцю в одному і тому ж ритмі давати не слід, а треба чергувати їх з фазами переключення, відновлення і стимуляції моторики у вигляді більш легких м'язових зусиль. Удосконалюється діяльність серцево-судинної системи. Збільшуються розміри серця, змінюється ритм його роботи. У зв'язку з розвитком легенів, грудної клітки та зміцненням дихальної мускулатури, дихання стає глибшим і рідшим, життєвий об'єм легенів підвищується. Завдяки загальному фізичному розвитку дошкільників удосконалюється структура і функції головного мозку [4, с.10].

Психологічний аспект полягає в тому, що у дітей дошкільного віку процеси збудження переважають над процесами гальмування. Відчуття і сприйняття у них розвиваються інтенсивно і випереджають розвиток мислення. У віці п'яти-шести років підвищується роль слів і словесних образів, підсилюється і значення усвідомленої дії. Найсильнішим засобом в розвитку, тренування і діяльності всіх функцій нервової системи дошкільнят є гра. У грі вони пізнають життя, ігро-

ві прийоми загострюють у них інтерес до об'єкта, посилюють увагу, розумову діяльність і емоційну сферу. Для правильного формування вищої нервової діяльності дитини педагогу необхідно підбирати такі ігрові танці, які відповідали б її вікові [4, с.11]. У дітей п'яти-шести років, крім ігрового рефлексу, рефлекторним підсиленням виступає слово. В них мислення в дії пов'язане із словесним мисленням [1]. Це також доцільно враховувати при доборі та використанні методичних прийомів у хореографічній роботі.

Спираючись на аналіз психофізіологічного аспекту розвитку дітей дошкільного віку, можна виділити вікові особливості, які слід враховувати при організації та проведенні занять з хореографії. Відтак, **у дітей від двох до трьох років** формується здатність сприймати і відтворювати рухи, які показують дорослі (хлопати, притупувати ногою, напівприсідати, здійснювати повороти кистями рук), вміння починати рух з початком музики й закінчувати з її закінченням. Діти **четвертого року** життя вчаться рухатися у відповідності з характером музики. Покращується якість виконання танцювальних рухів, з'являється вміння рухатися під музику ритмічно, відповідно темпу й характеру музичного твору. На **п'ятому році** формуються навички ритмічного руху у відповідності з характером музики, діти можуть самостійно змінювати рухи в залежності від музики. Удосконалюються танцювальні рухи, вміння рухатися в парах по колу, в танцях і хороводах, ритмічно плескати в долоні, виконувати найпростіші перебудови, підскоки. **На шостому році** життя дитина фізично зміцнюється, стає більш рухливою. Успішно оволодіває основними рухами, у неї гарна координація рухів при ходьбі, бігу, стрибках. Удосконалюються процеси вищої нервової діяльності: розвивається здатність аналізувати, узагальнювати, покращується мимовільна пам'ять. З'являються елементи творчості в усіх видах дитячої діяльності.

Охарактеризовані вище можливості дитини дошкільного віку забезпечується особливостями методичних принципів, які полягають в наступному.

Весь процес навчання поділяється на 3 етапи:

1. Начальний етап вивчення руху – характеризується створенням попереднього уявлення про нього. Педагог розказує, пояснює і демонструє рух, а діти намагаються відтворити побачене, наслідуючи педагогу. Назва руху, що вводиться педагогом, створює умови для формування його образу, активізує роботу центральної нервової системи дітей. Показ руху відбувається в дзеркальному відображенні. Словесне пояснення доповнює ту інформацію, яку дитина отримала

при показі. Успіх начального етапу залежить від вмілого попередження та виправлення помилок.

2. Етап поглибленого розучування характеризується уточненням та вдосконаленням деталей техніки виконання руху. Основною задачею є уточнення рухових дій, розуміння дітьми закономірностей рухів, удосконалення ритму, вільного та цілісного виконання. Кількість повторень збільшується. Діти здобувають деякий досвід у виконанні рухів за показом педагога і запам'ятовують декілька композицій.

3. Етап закріплення та вдосконалення – характеризується утворенням рухових навичок і переходом до творчого самовираження в русі під музику. Необхідно вдосконалювати якість виконання і формувати індивідуальний стиль, прагнути того, щоб діти вільно рухалися з повною емоційною та естетичною віддачею.

Тривалість занять зумовлена віком (3-4 р. - 15-20 хв.; 4-5 р. - 20-25 хв.; 5-6 р. - 30-35 хв.). Заняття складається з підготовчої (вправи та рухи динамічного характеру, що впливають на весь організм: ходьба, біг, стрибки), основної (розучування рухів у ігрових завданнях, елементи партерної гімнастики) та заключної (музично-ритмічної – танцювальні рухи, творчі завдання, композиції, самостійне створення музичних образів) частин. Вправи розподіляються з урахуванням підвищення фізіологічного навантаження основної частини заняття. В підготовчій частині поєднуються вправи прості за координацією, малі за амплітудою, що виконуються в повільному та помірному темпі; поступове збільшення цих параметрів руху і темпу призводить до посилення навантаження в основній частині; в заключній частині навантаження поступово знижується. Музичний супровід повинен бути доступним для сприйняття дитини. Заняття під живий акомпанемент мають величезне значення в розвитку музично-хореографічних здібностей дітей.

Таким чином, можна зробити такі висновки:

1. Результати фізичного, пластичного, естетичного виховання засобами хореографії залежать від урахування психофізіологічного аспекту розвитку дитини, методів, принципів і форм організації і проведення навчально-виховного процесу. У дошкільному віці формуються основні структурні компоненти танцювальної діяльності, виявляються та розвиваються різносторонньо природні задатки дитини лише при правильно обраній та обґрунтованій методиці, що будується з урахуванням єдності форми і змісту при провідній ролі змісту.

2. Врахування психофізіологічних особливостей дітей дошкільного віку є першочерговим завданням педагога-хореографа. Фізичне

навантаження дітей повинно відповідати їхньому віковому нервово-психологічному розвитку, бо від цього залежить не лише успішне оволодіння основними хореографічними та музично-ритмічними навичками, а перш за все збереження здоров'я та позитивний вплив на нього.

3. Педагог повинен дотримуватися послідовності в застосуванні методичних прийомів, які повинні відповідати дошкільній віковій групі. Коли педагог дає завдання дітям, він має враховувати їхні вікові особливості, серйозно продумати, на які якості розвитку спрямоване це завдання, як організувати дитяче сприйняття, включити уяву, мислення. Відповідно до поставлених завдань необхідно обирати і методичні прийоми [4, с.14].

4. Заняття можна проводити у груповій та індивідуальній формах. Основою хореографічного заняття є урок, мета якого – ознайомити, навчити, закріпити. Він складається з трьох частин: вступна, основна та заключна. Кожна частина уроку повинна включати повторення попереднього і виклад нового матеріалу з обов'язковим його закріпленням. Кожна частина уроку повинна ставити конкретні завдання, пов'язані між собою і спрямовані на виконання програми в цілому. Кожне заняття повинно бути заздалегідь продумане, обґрунтоване та записане. Наступне заняття має продовжувати попереднє.

5.2. Психофізіологічні особливості молодших школярів і їх врахування в хореографічній роботі

Молодший шкільний вік (6-10 років) містить у собі потенціал розумового розвитку дітей. Комплексний розвиток дитячого інтелекту в молодшому шкільному віці йде в декількох різних напрямках:

1. Засвоєння й активне використання мови як засобу мислення.

2. З'єднання і взаємно збагачуючий вплив один на одного усіх видів мислення: наочно-дійсного, наочно-образного і словесно-логічного.

3. Виділення, відокремлення і відносно незалежний розвиток в інтелектуальному процесі двох фаз:

а) підготовчої фази (рішення задачі: здійснюється аналіз її умов і виробляється план).

б) виконавчої фази - цим план реалізується практично.

У першокласників і другокласників домінує наочно-діюче і наочно-образне мислення, у той час як учні третіх і четвертих класів у більшому ступені спираються на словесно-логічне й образне мислення, причому однаково успішно вирішують задачі у всіх трьох планах: практичному, образному і словесно-логічному (вербальному).

У молодшому шкільному віці організм дитини інтенсивно росте і розвивається. За рік довжина тіла зростає десь на 4-5 см., маса тіла – на 2-3 кг. До 10 років хлопчики та дівчата ростуть приблизно однаково. Але зріст хлопчиків з 7 років збільшується за рахунок довжини ніг, а у дівчат – за рахунок довжини корпусу. У молодшому шкільному віці продовжується розвиток скелету. Хребет зберігає дуже велику гнучкість, особливо у грудному відділі. Кістки тазу до 7 років тільки починають зростатися , тому при різких струсах може призвести до їх зміщення. Тому дітям не слід давати вправи з різким струсом тіла, високі стрибки з великої поверхні, особливо на тверду. До 8-10 років починається активний розвиток мускулатури. Однак ріст м'язових волокон відбувається нерівномірно. М'язи ніг розвиваються швидше, ніж м'язи рук, а м'язи, які розгинаються – розвиваються пізніше, тому дітям важко вивчати точні рухи руками. У віці 7-10 років відбувається прискорений розвиток рухового аналізатора в корі головного мозку. У той же час, вегетативна система відстає у розвитку від рухової функції організму. Коли росте дитина, відбувається економізація серцево-судинної та дихальної систем. Серце дитини та органи дихання легко пристосовуються до навантажень і швидко відновлюють свою працездатність, непосильні фізичні вправи можуть стати причиною порушення ритму серця, змін кров'яного тиску. Тому раціональні навантаження, зміна їх з відпочинком, постановка правильного ритмічного дихання є обов'язковим положенням при проведенні занять з бальної хореографії.

У дітей молодшого шкільного віку кістково-м'язовий і зв'язковий апарати ще дуже слабкі, перебувають у стадії розвитку, і тому не слід перевантажувати їх У дітей в цьому віці ще недостатньо розвинені стопи. Розгортання стопи з віком поступово збільшується, що зумовлено співвідношенням частин тіла і центром ваги. Зважаючи на це, на заняттях не можна форсувати формування виворітності, а слід проводити заняття у невиворітних позиціях – 1 і 3-й [4, с.10].

З віком дитини розвивається і стрибок. Починаючи з шести – семи років, симетричні рухи ніг при повторних стрибках зберігають задане положення. До шести років стрибки використовувати дуже обережно. Швидкість рухів залежить від швидкості протікання фізіологічних процесів у нервово-м'язовому апараті і центральних відділах нервової системи. У своїй роботі педагог-хореограф повинен не перевтомлювати дітей невідповідними їхнім психофізіологічним можливостям темпами і тривалістю занять.

Точність відтворювання м'язового напруження у дітей семи-десяти років ще не велика, як і здатність нервової системи до більш

тривалого підтримання стану безперервного збудження нервових центрів при статичному напруженні. Тому не можна ставити дітей в позу на тривалий час, як, наприклад, заняття біля станка у формі, загальноприйнятій для класичного танцю (екзерсис на одну руку у виворітному положенні). Тривалі навантаження під час вивчення танцю в одному і тому ж ритмі давати не слід, а треба чергувати їх з фазами переключення, відновлення і стимуляції моторики у вигляді більш легких м'язових зусил[4ёс.10].

У дітей молодшого шкільного віку процеси збудження переважають над процесами гальмування. Відчуття і сприйняття у них розвиваються інтенсивно і випереджають розвиток мислення. У віці 6-7 років відбуваються істотні зміни у вищій нервовій діяльності дитини: підвищується роль слів і словесних образів, підсилюється і значення усвідомленої дії. У сім років інтенсивно розвиваються основні властивості нервової системи: сила, рухливість, врівноваженість; чіткіше виявляються індукційні відносини, концентруються послідовні гальмування, що впливають на процеси збудження.

У цей період для педагога відкриваються нові можливості в системі навчання і виховання. Педагогу для правильного проведення навчального процесу треба знати, які види подразників і форми їхнього підсилення відповідають кожному віку. У дітей 4-6 років домінує ігровий рефлекс. Від 6 до 7 років, крім ігрового рефлексу, рефлекторним підсиленням виступає слово. Особливість дошкільного і молодшого шкільного віку в тому, що він все сприймає через гру. Найсильнішим засобом в розвитку, тренуванні і діяльності всіх функцій нервової системи цього віку є гра. У грі вони пізнають життя, ігрові прийоми загострюють у них інтерес до об'єкта посилюють увагу, розумову діяльність і емоційну сферу. Цей період у житті дітей – період розвитку фантазії і уяви. Треба підбирати такі ігрові танці, які відповідали б її вікові.

Організація занять з молодшим шкільним віком. Заняття проводяться у груповій та індивідуальній формі. Мета уроку – ознайомити, навчити, закріпити. Тривалість уроку – 45 хвилин. Урок повинен будуватися на різноманітному матеріалі, який подобається дітям, оскільки одноманітна діяльність стомлює їх. Не слід довго затримувати увагу дітей на одному рухові, тому що вона в них не стійка. Між складовими частинами уроку треба робити паузи, щоб переключити увагу дітей.

Побудова уроку. Розминка 3-5 хвилин, 1) розучування рухів у ігрових завданнях, 2) молодша група - вільні ігри за вибором дітей, середня – ігри за придуманими самостійно сюжетами, старша – ро-

зучування етюдів до танців. 3) молодша група ритмічні завдання, середня – ігрові етюди до танцю, старша – розучування частин танцю. Кожна частина уроку повинна включати повторення попереднього і виклад нового матеріалу з обов'язковим його закріпленням.

На кожному занятті треба сказати дітям, що саме вони сьогодні робитимуть, чому повинні навчитись, зосередити їхню увагу на досягненні поставленої мети. Новий матеріал краще подавати у невеликому обсязі, з наростанням ступеня складності, повторюючи його до свідомого засвоєння дітьми.

Підбираючи рухи до ігор, етюдів, танців, хороводів слід не дуже складні, чергуючи моменти пожвавлення із спокоєм. При розучуванні рухів, які за змістом і формою повинні збігатися з музикою, педагог показує дітям, якими засобами їх можна краще опанувати і виразно, невимушено виконувати під музику.

Висновки .

- • Важливе значення в організації діяльності педагога має правильне планування, розподіл матеріалу. При такому плануванні річний матеріал розподіляється за ступенем складності по кварталах; квартальний – по місяцях; матеріал кожного місяця – по тижнях; тижневий – поурочно. Кожне заняття повинно бути заздалегідь продумане, обґрунтоване і записане. Наступне заняття має продовжувати попереднє, логічно розвиваючи, деталізуючи і ускладнюючи його.
- • Ігри і танці вимагають значних вольових зусиль. Фізичне навантаження дітей повинно відповідати їхньому віковому нервово-психологічному розвитку, бо від цього залежать і успіхи в навчанні, і здоров'я.
- • Важливою умовою успішного проведення заняття є його атмосфера і організованість. Повага до особи дитини лежить в основі формування правильних взаємин між педагогом і дітьми. Доброзичливість у ставленні до дітей і водночас висока вимогливість створюють відповідну атмосферу, що сприяє успішному проведенню навчально-виховного процесу.
- • Діти повинні усвідомити, що відвідування занять – обов'язок кожного.
- • З перших занять педагог повинен встановити порядок, дисципліну в колективі і стежити за їхнім дотриманням. Це привчає дітей до зібраності, самостійності.
- • Група повинна налічувати не більше 20 дітей [13, с.59].
-

5.3. Психофізіологічні особливості школярів основної школи і їх врахування в хореографічній роботі

Середній шкільний вік. Хореографічний гурток, який відвідують діти 5-8 класів, має свої особливості. Це вже згуртований колектив з окремою танцювальною підготовкою. Заняття з хореографії у колективі проводяться так само, як і зі школярами молодшого шкільного віку, але у зв'язку з особливостями психофізіологічного розвитку дітей цього віку, маються деякі зміни. В цей час організм дитини має суттєві морфологічні та функціональні зміни, які співпадають з початком (у хлопчиків)- 13-14 років і з першою половиною (у дівчат)- 12-13 років періоду статевого розвитку. Хлопці і дівчата в цьому віці розвиваються нерівномірно. Дівчата випереджають хлопців у фізичному розвитку. У дітей значно збільшується маса м'язів. М'язи за своїми якостями мало відрізняються від дорослих. У підлітків звеличується сила м'язів. У хлопців сила, як абсолютна, так і відносна звеличується швидше, ніж у дівчат. К 12-13 рокам у дівчат сила м'язів по відношенню до маси знижується [13, с.59].

У середньому шкільному віці ще не закінчено формування кісного скелету. Повне зростання костей завершується к 16-17 рокам. Хребет продовжує залишатися гнучким, а слабкість мускулатури, яка його оточує, робить хребет здатним до деформації. Швидкий ріст тіла у довжину при не установлених формах хребта негативно впливає на осанку школярів, тому у підлітковому віці необхідно приділяти увагу вправам на формування правильної осанки, що можна здійснити завдяки багатьох вправ бальної хореографії.

Віковий період 11-14 років характеризується розвитком вегетативних органів та систем організму. Продовжує розвиватися серцево-судинна та дихальна системи. Підлітки достатньо легко пристосовуються до учбової роботи, але швидко втомлюються, особливо при одно подібних, монотонних комбінаціях. На великі навантаження реагують неадекватними реакціями.

Відбувається подальший розвиток функцій нервової системи. Однак врівноваженість процесів збудження та гальмування дуже далекі від ідеальних. У підлітків спостерігається домінування збуджувальних процесів над гальмуваннями. Підліток легше переносить ритмічні навантаження, ніж постійну зміну темпу та ритму. Які дуже шкідливі для діяльності серцево-судинної системи дітей цього віку. Вік 11-14 років гарно сприяє розвитку фізичних якостей. Рухова функція к 13-14 рокам досягає високого рівня розвитку, придбаються такі ознаки, які характерні для дорослої людини.

У підлітковому віці у дівчат та хлопців з'являється бажання відокремитися. Вони часто переоцінюють свої можливості. Їх не цікавлять другорядні ролі. Педагогу-хореографу треба проявляти педагогічний такт і багато терплячості, щоб не образити дитину і виконати поставлене завдання. Враховуючи підвищену чутливість, підлітки погано сприймають критику, й педагогу треба дуже коректно вказувати на помилки. Уроки з народно-сценічного танцю треба вести на більш складному матеріалі, ніж у попередній віковій групі, у значно швидкому темпі, оскільки в них більш краща координація рухів і вони мають здібності засвоїти більш складні танцювальні комбінації та рухи. Побудова занять з підлітками така ж сама, як і у молодшому шкільному віці, змінюється лише підбір танцювальних вправ, комбінацій, рухів, репертуар хореографічних постановок, тематика яких повинна відповідати цій віковій категорії [13, с.60-61].

Серед хореографічних творів різних народів доступні для виконання дітьми середнього шкільного віку - російські, білоруські, молдавські, литовські, естонські, чеські.

5.4. Психофізіологічні особливості старшокласників і їх врахування в хореографічній роботі

Старший шкільний вік співпадає з періодом навчання у 9-11 класах школи. Розвиток організму у 15-17 років продовжується, але цей процес відбувається більш стримано та рівномірно. У юнаків ріст відбувається швидше, ніж у дівчат. Статеве дозрівання завершується.

Формування кісного скелету майже завершено. Інтенсивно розвивається м'язова система. У юнаків за 2-3 роки м'язова маса збільшується на 10-12%. Вони мають здібності виконувати силові вправи, які потребують прояву значних м'язових зусиль. У дівчат ріст м'язової маси по відношенню до маси тіла та збільшення силових показників мало виражені, ніж у юнаків. Більш всього у дівчат розвинута мускулатура тазового поясу [13, с.61].

За побудовою тіла та пропорціями юнаків та дівчат майже не можна відокремити від дорослих.

Продовжується розвиток серцево-судинної та дихальної систем. Збільшуються розміри серця, хвилинний та ударний об'єм кровотоку. Функціонування серцево-судинної системи відзначається великою раціональністю. Збільшується грудна клітка, життєва ємність легких, сила дихальних м'язів.

Заняття з будь-якого виду хореографії з учнями 9-11 класів ставлять перед керівниками гуртків особливі завдання. Молодь за сво-

їм загальним та фізичним розвитком приближена до дорослих, тому вимагає особливого підбору танцювального репертуару, та іншої побудови учбово-виховного процесу. До виховної роботи включають бесіди про загальну культуру, організаційність, увічливість, відповідальне ставлення до занять з хореографії, продовжується робота над гармонійним фізичним розвитком, над осанкою, витонченістю та спритністю рухів, вимогливість до точності та виразності в освоєнні танцювальних вмінь, навичок та знань. Але у цій віковій групі у більшому ступені, ніж раніше при виконанні цих завдань вмикаються інтелектуальні здібності учнів. Вони отримають більше теоретичних та практичних знань з мистецтва танцю, тому, щодо звичайних розділів занять з різних видів танцю (учбова підготовка, розучування та виконання танців), приєднуються заходи, які розширюють світогляд учнів у галузі мистецтва. Бесіди керівника можуть мати скорочені свідоцтва про танець, звернення уваги учнів на обміркування художніх якостей виконання танцювальних номерів. Сумісне з керівником відвідування хореографічних концертів, балетних вистав, фільмів з танцями з наступним обговоренням, семінарів з різних видів хореографії з провідними педагогами у цій галузі, конкурсів, фестивалів з різних видів хореографії і таке ін.[13, с.62]

Основою репертуару в дитячих самодіяльних танцювальних гуртках народно-сценічного танцю – є народні танці, при створенні яких, керівник мусить враховувати вікові особливості гуртківців. Тільки сумлінне і глибоке вивчення народної танцювальної творчості дає можливість створити справді високоякісний репертуар. Працюючи над постановкою народних танців, керівники повинні знаходити такі форми, які відповідали б можливостям дітей старшого шкільного віку і одночасно зберігали риси справжнього народного мистецтва. Готуючись до занять, керівник гуртка добирає такі танцювальні рухи, які зрозумілі дітям, доступні для виконання як за своїм змістом, так і за характером.

Мова народного танцювального мистецтва яскрава і виразна. Танець кожного народу – це ілюстрація його життя, побуту, праці, виявлення засобами хореографії багатогранності характеру людини, глибини її душі.

Трапляються випадки, коли керівники дитячих колективів при постановці українських танців захоплюються складними рухами (різноманітні присядки, обертання в повітрі, стрибки тощо). Це явище досить поширене в самодіяльності. Проте використовувати складні рухи слід так, щоб вони були природною кульмінацією танцю, а не виглядали штучно, відірвано від характеру постановки. Включа-

ти складні рухи можна тільки в танці, які виконують діти старшого віку.

Серед хореографічних творів різних народів доступні для виконання дітьми старшого шкільного віку - російські, білоруські, молдавські, литовські, естонські, чеські. Польські танці – краков'як і мазурка – складні за своїми рухами, їх можуть виконувати лише діти старшого віку. Угорські, болгарські та румунські танці дуже своєрідні за ритмом і музикою, виконуються в швидкому темпі і можуть виконуватися лише добре підготовленими дітьми старшого віку. Художній матеріал для естетичного виховання повинен відображати життя, близьке і зрозуміле дітям. Танці повинні нагадувати захоплюючу гру, тому танці повинні відповідати вікові дітей.

Одним з найважливіших завдань дитячого художнього аматорства є показ нашої дійсності. Великі можливості для досягнення цієї мети відкриває робота над постановками тематичних і сюжетних танців зі старшокласниками. Добираючи репертуар для колективу, треба керуватися ідейним спрямуванням танцю або хореографічної постановки, їхньою художньою цінністю, якістю музичного супроводу і обов'язково віковими особливостями старшокласників і творчими можливостями дітей. У сюжетах для танцювальної постановки керівник може використовувати інсценізації картин художників, пісень, казок, байок, оповідань, віршів як з класичної літератури, так і з сучасної. Але не слід забувати про умовність хореографічного мистецтва, адже не всі конкретні життєві події, явища можна передати мовою танцю.

5.5. Психофізіологічні особливості студентської молоді 1-5 років навчання у профільних ВНЗ та їх врахування в роботі керівника хореографічного колективу

Термін "студент" латинського походження, у перекладі означає людину, яка ретельно працює, чимось займається, опановує знання. Студент як людина визначеного віку і як особистість може характеризуватися з трьох сторін:

1. психологічної, яка об'єднує психологічні процеси, стани і властивості особистості. Головне в психологічному аспекті — психічні властивості (спрямованість, темперамент, характер, здібності), від яких залежить протікання психічних процесів, виникнення психічних станів, прояв психічних утворень [13, с.63].

2. соціальної, в якій утілюються суспільні відносини, якості, які породжені приналежністю студента до визначеної соціальної групи, національності і т.д.

3. фізіологічної - який включає тип вищої нервової діяльності, побудову аналізаторів, безумовні рефлекси, інстинкти, фізичну силу, статуру, риси особистості, колір шкіри, око, зріст і т.д. Ця сторона в основному визначена спадковістю й вродженими задатками, але у відомих межах змінюється під впливом умов життя [13, с.63].

Вік студентів 18—21 років — це період найбільш активного розвитку моральних і естетичних почуттів, становлення і стабілізації характеру і, що особливо важливо, оволодіння повним комплексом соціальних ролей дорослої людини: цивільних, професійно-трудових і ін. З цим періодом пов'язаний початок «економічної активності», під якою демографи розуміють включення людини в самостійну виробничу діяльність, початок трудової біографії і створення власної родини. Перетворення мотивації, усієї системи ціннісних орієнтації, з одного боку, інтенсивне формування спеціальних здібностей у зв'язку з професіоналізацією — з іншої, виділяють цей вік як центральний період становлення характеру й інтелекту. Це час спортивних рекордів, початок художніх, технічних і наукових досягнень.

Студентський вік за ствердженням Б.Г.Ананьєва, є сенситивним періодом для розвитку основних соціогенних потенцій людини. Вищій навчальний заклад впливає на психіку людини, розвиток його особистості. Для успішного навчання у вузі необхідний досить високий рівень загального інтелектуального розвитку, зокрема сприйняття, уявлень, пам'яті, мислення, уваги, ерудованості, широти пізнавальних інтересів, рівня володіння визначеним колом логічних операцій і т.д. При деякому зниженні цього рівня можлива компенсація за рахунок підвищеної мотивації або працездатності, старанності й акуратності в навчальній діяльності. Але є і межа такого зниження, при якому компенсаторні механізми не допомагають, і студент може бути відрахований[13, с.64].

Для успішного оволодіння будь яким жанром хореографії у вузі студент повинний мати яскраво виражений вербальний та невербальний тип інтелекту. Хореографи повинні характеризуватися широтою пізнавальних інтересів, добре володіти словесною мовою та мовою тіла, мати багатий словниковий танцювальний запас, вміти правильно його використовувати, точно співвідносити конкретні й абстрактні поняття і мати в цілому високорозвинене абстрактне мислення, мати почуття ритму, схильність швидко вчити та вчити самостійно, контролювати та оцінювати себе, володіти своїми індивідуальними особливостями, вміння правильно розподіляти свій час для самостійної підготовки танцювальних вправ, етюдів, комбінацій.

Одним із завдань роботи з першокурсниками є розробка і впровадження методів раціоналізації й оптимізації самостійної роботи. Існуюча система контролю за самостійною роботою студентів через семінарські, практичні і лабораторні заняття аж ніяк не виключає пасивності і відхилення від виконання відповідних вимог з боку деякої частини студентів[13, с.64].

Великі резерви для підвищення якості підготовки фахівців відкриває удосконалювання контролю за знаннями студентів. Система контролю успішності на екзаменаційних сесіях породжує нерідко лише штурм, коли студент протягом декількох днів зазублює записані в конспекті основні положення навчального курсу з хореографії, а після іспиту забуває них. Не випадково частина студентів не вміють працювати з книгою, систематично займатися протягом усього семестру. Для посилення контролю за навчанням студентів протягом кожного семестру встановлюються три терміни, до кожного з яких викладач зобов'язаний особисто повідомити в деканат про поточну успішність своїх вихованців.

Розвиток студента хореографа на різних курсах має деякі особливості.

Перший курс - вирішує завдання прилучення недавнього абітурієнта до студентських форм колективного життя, роботи у танцювальному ансамблі, концертній діяльності, участі у конкурсах, фестивалях, чемпіонатах з різних жанрів хореографії. У першокурсників відсутній диференційований підхід до своїх ролей.

Другий курс - період самої напруженої навчальної діяльності студентів. У житті другокурсників інтенсивно включені усі форми навчання різним жанрам хореографії та виховного аспекту. Студенти одержують загальну підготовку, формуються їхні широкі культурні запити і потреби. Процес адаптації до даного середовища в основному довершений.

Третій курс - початок спеціалізації, зміцнення інтересу до хореографічної роботи як відображення подальшого розвитку і поглиблення професійних інтересів студентів. Загальна потреба в спеціалізації — найчастіше приводить до звуження сфери різнобічних інтересів особистості. Відтепер форми становлення особистості у вузі в основних рисах визначаються фактором хореографічної спеціалізації.

Четвертий курс — перше реальне знайомство зі спеціальністю (окремим напрямом хореографії) в період проходження навчальної практики. Для поводження студентів характерний інтенсивний пошук більш раціональних шляхів і форм спеціальної підготовки, відбувається переоцінка студентами багатьох цінностей життя і культури.

П'ятий курс — перспектива швидкого закінчення вузу — формує чіткі практичні установки на майбутній рід діяльності. Виявляються нові цінності, що стають більш актуальними, пов'язаними з матеріальним і родинним станом, місцем роботи і т.п. Студенти поступово відходять від колективних форм життя вузу [13, с.66].

У цілому ж розвиток особистості студента як майбутнього педагога-хореографа йде в ряді напрямків:

- зміцнюються ідейна переконаність, професійна спрямованість, розвиваються необхідні здібності у галузі хореографічної освіти;
- удосконалюються психічні процеси, стани, хореографічний досвід;
- підвищуються почуття боргу, відповідальність за успіх хореографічної професійної діяльності, рельєфно виступає індивідуальність студента;
- ростуть домагання особистості студента в галузі своєї майбутньої професії як хореографа;
- на основі інтенсивної передачі соціального і професіонального досвіду і формування потрібних якостей ростуть загальна зрілість і стійкість особистості студента;
- підвищується роль самовиховання студента у формуванні якостей, досвіду, необхідних йому як майбутньому фахівцеві-хореографу;
- міцніють професійна самостійність і готовність до майбутньої практичної роботи як педагога-хореографа [13, с.67].

В процесі навчання перед студентом хореографом постає цілий ряд професійних проблем. Їх вирішення потребує активізації всіх психічних процесів, а саме: мислення, сприймання, пам'яті, уваги, уяви. Вони повинні допомагати студентам осмислити сутність явищ, виявити їх взаємозв'язок і взаємодію, сформувати здатність оперувати понятійно-категоріальним апаратом хореографічного мистецтва.

Творчий характер хореографічних дисципліни сприяє розвитку мислення, яке можна поділити на *словесно-логічне, наочно-дійове, репродуктивне, асоціативно-образне і творче.*

- *Словесно-логічне мислення* розвивається, коли викладач доводить окремі теоретичні положення дисципліни, викладає методику виконання танцювальних рухів, логічно вибудовуючи весь смисловий ланцюг певної тези, а студент в процесі сприймання інформації визначає проблему, осмислює її, здійснює пошук шляхів її вирішення і чітко та послідовно вербалізує власний умовивід.

- *Репродуктивне мислення* розвивається у процесі практичного показу викладачем того чи іншого танцювального руху і передбачає запам'ятовування і відтворення студентом певного завдання.
- *Наочно-дійове мислення* потребує привнесення в запропонований зразок індивідуального відчуття танцювальних рухів, поз, виявлення за їх допомогою особистісних виконавських і акторських якостей і має ряд спільних рис з творчим.
- *Творче мислення* – вміння нестандартно вирішувати проблему, швидко переключатися з одного аспекту її осмислення на інший, привносити в цей процес частку власної індивідуальності. Напрямки творчого мислення: виконавський (студент в заданому тексті по-своєму інтерпретує зміст танцювальної вправи, виражає власний емоційний стан), педагогічний (в процесі складання та проведення уроку хореографії він втілює і реалізує власне бачення його мети та завдання).
- *Асоціативно-образне мислення* характеризується здатністю створювати щось нове, відштовхуючись від побаченого предмета, певної події, слова-символа. Причому в наслідок цього відбувається опосередковане, пропущене через свідомість, мислення, уяву народження у студента якісно нового пластичного образу, несподіваного композиційного прийому, драматургічного ходу.

Важливу роль у процесі навчання відіграє розвиток пам'яті, що забезпечує закріплення, збереження і подальше відновлення навчального матеріалу. Ефективність запам'ятовування залежить від мотивації, що обумовлюється індивідуальними потребами і ціннісними орієнтаціями особистості[91, с.25].

Хореографічна пам'ять – процеси організації та збереження минулого хореографічного досвіду, що дозволяють повторне використання його в танцювальній діяльності, або повернення до сфери свідомості. Види пам'яті, які використовуються у хореографічному навчанні: *словесно-логічна, зорова (іконічна), слухова (ехонічна), моторна, емоційна, образна.* В ході фахового оволодіння класичним, народним, бальним або сучасним танцем мають бути задіяні і розвинуті усі види пам'яті, хоча на початковому етапі навчання більшу роль відіграє зорова і словесно-логічна, розвиток яких забезпечується використанням наочних і вербальних методів навчання.

- *Зорова пам'ять* покликана фіксувати пластичний малюнок руху з метою його подальшого репродуктивного відтворення. Це вимагає концентрації уваги при показі танцювальної вправи чи комбінації викладачем з метою визначення її основних елементів і засвоєння правил виконання. Від студентів слід вимагати не ме-

ханічного запам'ятовування танцювальної лексики вправ з її подальшим копіюванням, а їх усвідомленого відтворення в логічній послідовності і з дотриманням відповідних правил. Такий підхід сприяє творчому засвоєнню матеріалу і забезпечує точність і чіткість його виконання.

- *Словесно-логічна пам'ять* включається під час пояснень танцювальних вправ і коментарів викладачем. Розвитку і закріпленню даного виду пам'яті сприяє проведення в ході заняття опитування з метою з'ясування студентами правил виконання того чи іншого руху. Такий прийом дає змогу викладачу утримувати увагу студентів, а останнім, повторюючи і проговорюючи певні правила, - усвідомлювати їх і запам'ятовувати. Цей процес привчає свідомо ставитись до власного виконання і сприятиме постійному самоконтролю студенті[91, с.25].

Хореографічний матеріал повинен подаватися викладачем у певній логічній послідовності, в чіткій і лаконічній формі, з акцентуванням уваги на опорних моментах кожної вправи, комбінації, заняття.

Оптимальною є наступна послідовність викладу хореографічного матеріалу:

- Демонстрація танцювальних рухів чи вправ у відповідній музично-ритмічній розкладці. Такий показ повинен бути чітким, із дотриманням необхідних правил, виконуватись у повільному темпі. Необхідно звернути увагу на музичну розкладку, особливо у випадках, коли має місце зміна ритму в межах однієї вправи;
- пояснення, супроводжуване методичним аналізом танцювального руху, вправи, при якому необхідно акцентувати увагу на нових рухах чи складних прийомах, певних нюансах. Доцільним є також попередження про можливі помилки у виконанні;
- повторний показ нового матеріалу, що здійснюється в необхідному темпі і містить елементи творчого завдання;
- відповіді на запитання, які повинні бути лаконічними, але вичерпними і розглядатись викладачем як бажання усвідомити студентами певні нюанси, заохочення до навчання. Викладач повинен пам'ятати, що рівень сприйняття матеріалу у кожного студента різний. Він залежить від психофізіологічних особливостей пам'яті, уяви та уваги студента;
- виконання танцювального руху чи вправи студентами як результат педагогічних навичок викладача і здатності студентів сприймати матеріал. Важливим моментом є їх прагнення з першої спроби виконати його якомога якісніше [91, с.26].

- *Моторна пам'ять* вдосконалюється в процесі багаторазового повторення рухів і вправ, при цьому важливу роль відіграє усвідомлене, а не автоматичне повторення виконуваного танцювального матеріалу.

Використання різних видів танців як виразного засобу в процесі створення хореографічних композицій вимагає розвитку уяви, що опирається на емоційну і образну пам'ять, і є необхідною складовою формування творчої особистості. В хореографії розрізняють *репродуктивну (відтворюючу)уяву (*відтворення заданого викладачем образу, що реалізується у зображенні, описі, розповіді) та *творчу уяву-(*власне оригінальне бачення хореографічного образу). У хореографії вони взаємопов'язані, бо уявне створення художнього образу базується на певній системі знаків-рухів будь-якого виду танцювального мистецтва [91, с.26].

РОЗДІЛ 6.
ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КЕРІВНИКА КОЛЕКТИВУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ХОРЕОГРАФІВ

6.1. Сутність педагогічної майстерності у наукових дослідженнях

Велике значення у професійній діяльності керівника колективу бального танцю займає формування та розвиток його педагогічної майстерності. У психолого-педагогічній, культурологічній, філософській літературі мають місце різні тлумачення поняттю «педагогічна майстерність».

Педагогічна майстерність розуміється як 1. високе мистецтво виховання і навчання, що постійно вдосконалюється (Педагогічна енциклопедія); 2. високе мистецтво у якій-небудь галузі (Ожегов С.І. Словник російської мови); 3. знання виховного процесу, ...виховні уміння(Макаренко А.С.); 4. синтез наукових знань, умінь, навичок, методичного мистецтва, особистісних якостей вчителя(Щербакова А.У.) [77, с.132]; 5. володіння професійними знаннями, уміннями, навичками, які дозволяють успішно дослідити ситуацію, формувати професійні завдання(Кузьміна Н.В.)[77, с.23]; 6. знання закономірностей виховання дітей(Азаров Ю.П.); 7. це високий рівень розвитку низки професійних умінь(Сластьонін В.О.); 8. це високий рівень професійної діяльності викладача(ДьяченкоМ.І.) [77, с.39].

Педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу – це доведені до високого рівня досконалості знання, вміння, навички, володіння різними принципами, формами, методиками, спрямованими на забезпечення ефективності навчально-виховного процесу керівником хореографічного колективу.

Педагогічна майстерність керівника колективу народно-сценічного танцю включає: професійну майстерність, організаторські спроможності, танцювальну майстерність, творче мислення, професійні знання та вміння у галузі народно-сценічної хореографії та вміння працювати з дітьми різної вікової категорії .

Як наукова проблема педагогічна майстерність розглядалася у XIX ст. Дослідники педагогіки тлумачать її як найвищий рівень педагогічної діяльності, який виявляється в тому, що у відведений час педагог досягає оптимальних наслідків, «синтез наукових знань, умінь і

навичок методичного мистецтва і особистих якостей учителя», комплекс властивостей особистості педагога, що забезпечує високий рівень самоорганізації педагогічної діяльності [30, с.24].

Педагогічна майстерність грунтується на високому фаховому рівні педагога, його загальній культурі та педагогічному досвіді. Розглядається як вияв власного «Я» у професії, як самореалізація особистості вчителя в педагогічній діяльності, тому визначається як вища, творча його активність, що передбачає довільне використання методів і засобів педагогічного взаємовпливу в кожній ситуації навчання та виховання. Така доцільність є результатом засвоєння системи знань і уявлень про закони навчання, технології розвитку дитини, а також індивідуальні особливості педагога, його спрямованість, здібності та психофізичні дані[30, с.112].

Критеріями педагогічної майстерності є гуманність, науковість, педагогічна доцільність, оптимальний характер, результативність, демократичність, творчість (оригінальність). Таким чином, ми бачимо що в даний час існують різні визначення поняттю "педагогічна майстерність", але немає єдиного визначення, яке точно і повно розкриває його зміст і сутність.

Так, наприклад, М.І. Дьяченко і Л.О. Кандибович пишуть: «Педагогічна майстерність - це високий рівень професійної діяльності викладача. Зовні воно виявляється в успішному творчому рішенні найрізноманітніших педагогічних задач, в ефективному досягненні способів і цілей навчально-виховної роботи [30, с.169].

З внутрішньої сторони педагогічна майстерність - це функціонуюча система знань, навичок, умінь, психічних процесів, властивостей особистості, що забезпечує виконання педагогічних задач» [30, с. 169]. Це визначення не дає ясного представлення про зміст педагогічної майстерності, про його компоненти.

Немає в ньому і вказівок на природу педагогічної майстерності. Не ясно, наприклад, як приходить до педагога цей «високий рівень професійної діяльності». Чи то це результат навчання, чи то це прояв спадкоємного нахилу, чи то це єдність теоретичної озброєності і практичної роботи.

Найбільш вдало, сутність педагогічної майстерності розкрита в «Педагогічній енциклопедії»: це «високе і постійно вдосконалюєме мистецтво виховання і навчання, доступне кожному педагогу, що працює по покликанню і любить дітей»[40, с.38].

Педагог — це фахівець високої культури, який глибоко знає свій предмет, добре знайомий з відповідними галузями науки або мистецтва, що практично розбирається в питаннях загальної й особливо

дитячої психології, який у досконалості володіє методикою навчання і виховання»[40, с.39]. Якщо вдуматися в це визначення, то можна помітити, що: 1) у зміст поняття «педагогічна майстерність» включаються: а) загальна висока культура, ерудиція; б) великі і глибокі знання з області вивчаємої науки; в) озброєність знаннями з педагогіки, загальної, вікової і педагогічної психології, уміння використовувати їх у практиці навчання і виховання; г) володіння в досконалості методикою навчально-виховної роботи, що виявляється, на думку Н.В. Кузьміною, головним чином у тім, що педагог знає, як учити і виховувати; 2) педагогічна майстерність виховується, вона доступно кожному, хто обрав професію вчителя по покликанню[77, с.73-74].

В.О. Сластьонін визначає педагогічну майстерність як вищу форму професійної спрямованості особистості, а головним показником майстерності в будь-якій діяльності, на його думку, є володіння спеціальними узагальненими уміннями[77, с.16].

Аналіз наукових джерел дозволив дійти висновку, що в теоретичній інтерпретації "педагогічна майстерність" є характеристикою високого рівня ефективності роботи педагога.

А.С. Макаренко стверджував, що майстерність педагога спирається на глибокі психолого-педагогічні знання, які формуються в процесі особливої практичної підготовки. В.О. Сухомлинський вважав, що педагог поряд зі спеціальними знаннями і певним життєвим досвідом повинен мати високі особисті якості[81, с.31].

Сучасні педагогічні дослідження з даної проблеми доводять, що підґрунтям формування майстерності у педагога є: природний нахил до обраної професії та наявність до цього відповідних здібностей (О.П.Рудницька); високий рівень педагогічних вмінь, заснованих на педагогічних переконаннях (Т.А. Стефановська); процес педагогічної підготовки та педагогічної праці (Л.П. Пуховська); фахова компетентність і професійно значущі якості (І.А. Зязюн)[40, с.48].

З огляду на це, нами визначені такі ***основні аспекти поняття "педагогічна майстерність" педагога-хореографа***: синтез професійних знань, умінь, навичок у галузі хоерографічного мистецтва; педагогічної техніки; майстерності педагога в управлінні собою; танцювальної майстерності і техніки використання необхідного обладнання в педагогічній діяльності; культури мови педагога-хореографа, володіння категоріальним апаратом хореографічного мистецтва; організації педагогічної взаємодії у хореографічному колективі; майстерності педагогічного спілкування; педагогічного такту; педагогічного вирішення конфліктів у колективі: майстерності педагога-хореографа в управлінні освітнім процесом (знання з організації учбово-вихов-

ного процесу у хореографічному колективі (організаційної, виховної, учбово-тренувальної, постановчої, концертно-конкурсної діяльності); психолого–педагогічного аналізу і оцінці ефективності учбового заняття і виховних заходів.

6.2. Етапи формування педагогічної майстерності майбутнього керівника хореографічного колективу в профільних ВНЗ

Формування педагогічної майстерності майбутнього керівника хореографічного колективу у профільних ВНЗ, як відзначають дослідники, проходить за трьома взаємопов'язаними етапами [85, с. 405]:

Перший - ознайомлення з літературою по даному питанню, з теоретичними роботами по педагогіці і психології, з методики роботи з дитячим хореографічним колективом, прослуховування лекцій фахівців-хореографів, майстер-класів досвідчених педагогів-хореографів у галузі сучасного бального танцю, участь у чемпіонатах, турнірах зі спортивного бального танцю.

Другий - складання плану по удосконалюванню педагогічної майстерності: висування гіпотез, вивчення передового досвіду своїх колег, спостереження, відкриті уроки, обговорення та самоаналіз уроків і т.д.

Третій - безпосереднє впровадження у власну практику результатів наукових досліджень і передового досвіду, самовиховання й удосконалення прийомів роботи, відпрацьовування потрібних умінь, перевірка ефективності застосовуваних іноваційних і традиційних методів навчання і виховання і т.д.

Таким чином, шлях до педагогічної майстерності може бути виражений формулою: профпідготовка - профдіяльність - широка самоосвіта. Варто помітити, що без останнього не можуть бути повноцінними ні перший, ні другий компоненти цієї формули[85, 405с.].

Вчитель-майстер - це людина, яким опановує азарт постійного збагачення професійними знаннями, азарт удосконалювання, що не припиняється, людина, у якої ніколи не слабшає прагнення усе далі осягати секрети навчання і виховання дітей хореографічному мистецтву.

А.С.Макаренко стверджував, що учні простять своїм вчителям і строгість, і сухість, і навіть причепливість, але не простять поганого знання справи[85, с.406].

Вирішення питання майстерності засновано на умінні, на кваліфікації. Педагогічна біографія вчителя індивідуальна. Не кожен і не відразу стає майстром. У деяких на це йде багато років. Трапляютья

випадки, що окремі педагоги, на жаль, так і залишаються в розряді посередніх.

Щоб стати майстром, творцем, майбутньому керівнику колективу бального танцю необхідно опанувати закономірностями і механізмами педагогічного процесу. Це дозволить йому педагогічно мислити і діяти, тобто самостійно аналізувати педагогічні явища, розчленовувати їх на складені елементи, осмислювати кожну частину в зв'язку з цілим, знаходити в теорії навчання і виховання ідеї, висновки, принципи, адекватні логіці розглянутого явища; правильно діагностувати явище - визначати, до якої категорії психолого-педагогічних понять воно відноситься; знаходити основну педагогічну задачу (проблему) і способи її оптимального вирішення[77, с.13].

Професійна майстерність приходить до того вчителя, керівника хореографічного колективу, що спирається у своїй діяльності на наукову теорію. Природно, що при цьому він зустрічається з рядом труднощів.

Педагогічна майстерність, виражаючи високий рівень розвитку педагогічної діяльності, володіння педагогічною технологією, у той же час виражає й особистість педагога в цілому, його досвід, цивільну і професійну позицію. Таким чином, нами уточнено зміст поняття «педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу».

Педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу - це синтез індивідуально-ділових якостей і властивостей особистості педагога, що визначає високу ефективність педагогічного процесу хореографічного колективу, його учбово-виховний процес(репетиційний (учбово-тренувальний комплекс вправ), організаційний, постановчий, концертно-конкурсну діяльність, виховну діяльність) .

Таким чином, підготовка майбутніх керівників колективів народно-сценічного танцю, пріоритетною метою яких є становлення висококваліфікованого спеціаліста в галузі хореографічного мистецтва, який володіє спеціальними хореографічними, загальнокультурологічними, психолого-педагогічними, мистецтвознавчими і менеджерськими знаннями, готового до новаторства і творчості, швидко реагуючого на зміни в професійній діяльності, повинна здійснюватися в ХНПУ імені Г.С. Сковороди відповідно до вищезазначених функцій.

Специфікою фахової підготовки майбутніх керівників колективів народно-сценічного танцю і критерієм їхньої педагогічної майстерності є проведення на високому рівні навчально-виховної роботи, яка включає організаційну, виховну, репетиційну, постановчу та концертно-конкурсну діяльність.

6.3. Критерії формування педагогічної майстерності майбутнього керівника колективу народно-сценічного танцю в процесі фахової підготовки хореографів у профільних ВНЗ

Виділимо в структурі педагогічної майстерності такі взаємозалежні **критерії:**

- *гуманістична спрямованість діяльності,*
- *професійна компетентність,*
- *педагогічні здібності,*
- *педагогічна техніка.*

Розглянемо ці критерії більш детально та виділимо наступні їх **показники.**

- *Гуманістична спрямованість діяльності.* Полягає в спрямованості діяльності педагога на особистість іншої людини, утвердження словом і ділом найвищих духовних цінностей, моральних норм поведінки й стосунків. Передбачає гуманістичний вияв його ціннісного ставлення до педагогічної діяльності, її мети, змісту, засобів, суб'єктів. Той, хто не любить і не поважає дітей, учнів, не може досягти успіху в педагогічній праці, бо тільки щира любов і глибока повага педагога до вихованців породжують відповідну любов і повагу до нього, до його ідей, поглядів, переконань, знань, які він вчить здобувати[77, с.115].
- *Професійна компетентність, професіоналізм.* Передбачають наявність професійних знань (суспільних, психолого-педагогічних, предметних, прикладних умінь та навичок). Їх змістом є знання предмета, методики його викладання, знання педагогіки і психології. Особливостями професійних знань є їх комплексність (потребує вміння синтезувати матеріал, аналізувати педагогічні ситуації, вибирати засоби взаємодії), натхненність (висловлення власного погляду, розуміння проблеми, своїх міркувань) [77, с.116].

Професіоналізм педагога — це сукупність психофізіологічних, психічних та особистісних змін, які відбуваються в людині у процесі оволодіння знаннями та довготривалої діяльності, що забезпечують якісно новий, вищий рівень вирішення складних професійних завдань[77, с.116].

Педагогічний професіоналізм — уміння вчителя мислити та діяти професійно. Охоплює набір професійних властивостей та якостей особистості педагога, що відповідають вимогам учительської професії; володіння необхідними засобами, що забезпечують не тільки педагогічний вплив на вихованця, але і взаємодію, співробітництво

та співтворчість з ним. Для активного співробітництва з вихованцями вчителю необхідна мобілізація інтелекту, волі, моральних зусиль, організаторського хисту та вміле оперування засобами формування моральних, інтелектуальних та духовних засад у школярів. Він повинен володіти широким арсеналом інтелектуальних, моральних та духовних засобів, що забезпечують педагогічний вплив на учня [77, с. 117].

До інтелектуальних засобів належать кмітливість, професійне спрямування сприйняття, пам'яті, мислення, уяви, прояв та розвиток творчих здібностей учня. До моральних любов до дітей, віра в їх можливості та здібності, педагогічна справедливість, вимогливість, повага до вихованця — все, що складає основу професійної етики вчителя. Духовні засоби — основа його загальної та педагогічної культури.

Професійне знання — це фундамент становлення педагогічної майстерності. Зміст професійних знань складає знання вивчаємого предмета, його методики, педагогіки і психології[77, с.111].

Знання вчителя в області вікової, педагогічної, загальної психології і педагогіки обумовлюють наукове рішення складних питань теорії і практики підростаючого покоління, озброюють учителя закономірностями процесу оволодіння знаннями, уміннями і навичками в школі, формування особистості школяра, дозволяють визначити найбільш ефективні основи і методи подальшого удосконалювання навчально-виховного процесу.

Психолого-педагогічна ерудиція забезпечує правильний вибір впливу на основі точного психологічного аналізу вчинку, факту або явища.

Недооцінка або ігнорування цієї першооснови високого професіоналізму (психолого-педагогічних знань) приводить деяких учителів до ремісництва, штампам, примітивізму, рутини.

- *Педагогічні здібності.* Сукупність психічних особливостей вчителя, необхідних для успішного оволодіння педагогічною діяльністю, її ефективного здійснення[77, с.128].

Головною здібністю, що об'єднує всі інші, є толерантність, чутливість до людини, до особистості, яка формується. З нею тісно взаємодіють комунікативність (потреба у спілкуванні, здатність легко налагоджувати контакти, викликати позитивні емоції у співрозмовника й відчувати задоволення від спілкування); перцептивні здібності (професійна проникливість, пильність, інтуїція, здатність сприймати і розуміти іншу людину, її психологічний стан за зовніш-

німи ознаками); динамізм особистості (здатність активно впливати на іншу особистість); емоційна стабільність (володіння собою, самоконтроль, саморегуляція); оптимістичне прогнозування (передбачення розвитку особистості з орієнтацією на позитивне в ній); креативність (здатність до творчості, генерування нових ідей, уникнення традиційних схем, оперативного розв'язання проблемних ситуацій); впливовість (здатність вплинути на психічний і моральний світ дітей в певному напрямі, зближуватися з ними, здобувати довіру, любов і повагу, глибоко проникати у їхній внутрішній світ, конструювати, проектувати його).

Визначальною складовою частиною педагогічної майстерності є педагогічні здібності. Н.В. Кузьміна підкреслює, що педагогічні здібності - спеціальні, від них залежить оволодіння педагогічною майстерністю. Вчені різних областей наукового знання інтенсивно займаються зараз заглибленим дослідженням проблеми спеціально педагогічних здібностей, їхньої класифікації. Зусиллями таких дослідників, як Ф.Н. Гоноболін, Н.В. Кузьміна, Н.Д. Левітів і інші, досліджені сукупності властивостей особистості вчителя, що дозволяють йому домогтися в педагогічній діяльності найбільш високих результатів.

У психолого-педагогічній літературі найчастіше відзначаються наступні ***види педагогічних здібностей*** [30]***:***

— *Дидактичні* - це такі здібності, що складають основу умінь викладати матеріал учням доступно, цікаво, чітко, ясно. Володіючи дидактичними здібностями, вчитель зуміє виявити винахідливість, щоб викликати розумову активність школярів, внести в навчально-виховний процес щось нове, незвичайне, що торкає не тільки розум, але і почуття.

Педагогічна майстерність вчителя не обмежується здібністю чітко і ясно, доступно передавати інформацію дітям. Воно виявляється в умінні «розбудити», розум дітей.

— *Організаторські* - виявляються, по-перше, у здібності організувати учнів, утягнути їх у різні види суспільно корисної діяльності, створити хореографічний колектив і зробити його інструментом, за допомогою якого формується відповідна структура особистості. По-друге, це здібності, що дозволяють вчителю організувати свою власну діяльність. Точність, акуратність, дисциплінованість, відповідальне відношення до справи, зібраність - усе це ті якості особистості, що є наслідком організаторських здібностей.

— *Комунікативні* - це здібності, що дозволяють установлювати правильні взаємини з учнями, що народжує в останніх довіру і добро-

зичливість, готовність йти разом з педагогом. Комунікативні здібності взаємодіють з організаторськими і разом забезпечують належний вплив на школярів, керування дитячим хореографічним колективом, роблячи його ідейно спрямованим, зі здоровою суспільною думкою, із правильними міжособистісними відносинами.

— *Перцептивні* - це здібності, що лежать в основі уміння проникати у внутрішній світ дитини. «Потрібно вміти читати на людському обличчі, - говорив А.С. Макаренко, - на обличчі дитини... Нічого хитрого, нічого містичного немає в тім, щоб по обличчю дізнаватися про деякі ознаки щиросердечних рухів». Перцептивні здібності озброюють вихователя «другим баченням», умінням уловлювати тонкі і дуже складні питання психіки, бачити психічний стан школяра.

Перцептивні здібності лежать в основі живого контакту вчителя й учнів, тому що і на уроці і на перерві вчитель живе помилками і здогадами дітей, їх знахідками й ідеями, і саме тому спрацьовує уміння бачити в людині все людське.

— *Суггестивні* — це здібності за допомогою твердого вольового слова домагатися потрібного результату впливу, цей емоційно-вольовий вплив, що змушує учнів погодитися з установкою педагога, прийняти її. Суггестивні здібності - це здібності вселяти. Тому вони тісно зв'язані з авторитетом, вольовими якостями особистості вчителя, його переконаністю в правоті своїх дій і вчинків. Можна сказати, що між авторитетом особистості і суггестивними здібностями існує діалектичний взаємозв'язок. Але авторитет повинний йти від дітей. Авторитет «зверху», тобто нав'язаний, до вселяння не приводить, однією вимогливістю і твердістю впливу домогтися не можна.

— *Науково-пізнавальні (академічні)* - це здібності до оволодіння інформацією, знаннями з відповідної області науки, що допомагає вчителю йти в ногу із сучасною думкою, детально, абсолютно вільно володіти навчальним матеріалом, творчо, послідовно підходити до проблемам, що ставить перед ними навчально-виховна робота [43, с. 28].

Серед ведучих здібностей виділяють також *емоційну стійкість і оптимістичне прогнозування*.

Слід зазначити, що всі педагогічні здібності не виявляються і не діють ізольовано, вони тісно зв'язані між собою і доповнюють один одного, що породжує можливість компенсації відсутніх чи слаборозвинених здібностей іншими якостями особистості й особливостями психічних процесів. Тут до речі згадати слова А.С. Макаренко, що стверджував, що не можна будувати виховання нашого юнацтва

в розрахунку на талант. «Потрібно говорити тільки про майстерність, тобто про дійсне знання виховного процесу, про виховне уміння. Я на досвіді переконався, що вирішує питання майстерність, заснована на умінні, на кваліфікації»[30, с.29].

Стати вчителем-майстром справа нелегка, але вивчитися майстерності можна. Отже, педагогічна майстерність — це високе і постійна вдосконалюєме мистецтво виховання і навчання, доступне кожному педагогу, в основі якого лежать професійні знання, що формуються, уміння і здібності.

У чому ж значення майстерності? Для чого ж необхідне його формування й удосконалювання? Насамперед, для того, щоб забезпечити високий рівень знань і навичок учнів, успішно вирішувати задачі навчально-виховної роботи. Саме тому необхідно підкреслити, що найважливішим показником педагогічної майстерності повинний бути високий рівень освіченості, вихованості і самостійності школярів, єдність освіченості і вихованості.

Вчитель-майстер здатний так організувати навчально-виховний процес, щоб, з одного боку, домогтися максимальної активізації придбаних навичок дітей, а з іншого, — забезпечити рух зростаючого людини по шляху удосконалювання різних видів досвіду.

Може виникнути питання: чи можливі невдачі і помилки в педагога-майстра?

Так, можливі. Але відношення до цих невдач у звичайного вчителя і вчителя-майстра буде різним. Перший може пройти повз свою помилку, легко пережити її. Вона не розбурхає його. Другий - перестраждає, постарається знайти її причини, зробити все, щоб помилка не повторилася. Сила педагогічної майстерності в тім і складається, що дає можливість вчителю свою практичну діяльність по навчанню і вихованню школярів будувати, спираючи на наявний багаж теоретичних і практичних знань і умінь, а результати практики піддавати критичному аналізу з урахуванням планованих цілей і задач [30, с. 32].

Так, вчитель збирає і накопичує кращий досвід, від уроку до уроку вигострює свою майстерність. Творча лабораторія педагога-майстра — це думки, які не дають спокою про кращий урок, вічний пошук, неослабне захоплення. У такий спосіб знання вчителі-майстри знаходяться в постійному розвитку, у постійному русі. Формула «практика-мислення-практика» надзвичайно точно характеризує сутність педагогічної майстерності вчителя.

- *Педагогічна техніка (*мистецтво, майстерність, уміння). Є сукупністю раціональних засобів, умінь та особливостей поведінки вчителя, спрямованих на ефективну реалізацію обраних ним ме-

тодів і прийомів навчально-виховної роботи з учнем, учнівським колективом відповідно до мети виховання, об'єктивних та суб'єктивних їх передумов. Вона передбачає наявність специфічних засобів, умінь, особливостей поведінки педагога: високу культуру мовлення; здатність володіти мімікою, пантомімікою, жестами; уміння одягатися, стежити за своїм зовнішнім виглядом; уміння керуватися основами психотехніки (розуміння педагогом власного психічного стану, уміння керувати собою); здатність до «бачення» внутрішнього стану вихованців і адекватного впливу на них [30, с. 29].

З розвитком педагогіки та психології як науки і практичної діяльності поряд з поняттям «педагогічна техніка», яке відображає тільки суб'єктивні особливості навчально-виховного процесу (контроль педагога за своїми емоціями, настроєм, поведінкою, перцептивно-чуттєвим сприйняттям зовнішніх предметів, технікою мовлення) стали використовувати і термін «педагогічна технологія» (знання про майстерність), який стосується проблем планування та організації навчального процесу.

Педагогічна технологія. Є комплексом знань, умінь і навичок, необхідних учителю для вирішення стратегічних, тактичних, а також процедурних завдань під час навчально-виховного процесу. Йдеться про систему взаємодії вчителя з учнями, способи добору та впорядкування навчального матеріалу згідно з вимогами теорії пізнання. Іншими словами, педагогічна технологія є описом системи дій учителя та учнів, які слід виконати для оптимальної реалізації навчального процесу. Складовими педагогічної технології є володіння мистецтвом спілкування з дітьми, вміння керувати своєю увагою та увагою дітей, здатність за зовнішніми ознаками поведінки дитини визначати її душевний стан тощо. Уміння налагоджувати оптимальні взаємостосунки з дітьми, змінювати їх відповідно до розвитку учнів і їхніх вимог до вчителів є важливим компонентом педагогічної майстерності [30, с. 34].

В наш час хореографічна діяльність дітей в Україні здійснюється через систему аматорських творчих об'єднань – хореографічних гуртків, колективів, студій. З точки зору педагогіки, ***аматорський хореографічний колектив*** є педагогічно керованою системою, що функціонує в умовах вільного часу дітей з метою їх виховання, шляхом залучення їх до активної творчої практики[18, с.8].

Естетичне ставлення до дійсності, на думку американського вченого XX ст. В. Лоунфельда, - це встановлення емоційного балансу між особистістю і середовищем, позначено нагромадженням позитивного суб'єктивного досвіду. Наявність в хореографічному мисте-

цтві таких специфічних рис як можливість спілкування з „зовнішнім світом” за допомогою „візуальних символів” була висловлена психологом Б.Ананьєвим [18, с. 9].

Американські науковці К. Бейтел і Р. Буркгарт характеризують два типи творчого процесу, властиві дітям: „прогнозуючий” та „пошуковий”. Творча робота „прогнозуючого” типу починається з *цілісності*. Її мета додати до цієї цілісності дедалі зростаючу життєздатність. У творчій роботі „пошукового” типу прогресує складність, мета якої – відкриття цілого за допомогою розвитку, уточнення та збагачення множини ідей. Проте, для першого і другого типу творчого процесу головним є те, що вони допомагають дитині навчитися творчо мислити.

Узагальнення наукових поглядів та підходів до художнього виховання дітей дозволяє зробити висновок, що хореографічна діяльність при наявності в ній художніх, зокрема творчих компонентів, сприяє формуванню у її суб’єктів значущих духовних цінностей.

Розкриття сутності процесу формування педагогічної майстерності керівника дитячого колективу бального танцю передбачає визначення механізму формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об’єднання.

Педагогічна майстерність керівника мистецького ансамблю і особливості її формування в педагогічній науці досліджувалися у дисертації Бурлі О.А.. Тому, з метою виявлення ***механізму формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об’єднання*** авторка сформулювала робоче визначення цього поняття: комплекс професійно-педагогічних знань, умінь і навичок, необхідних хореографу, щоб ефективно застосовувати обрані ним методи педагогічного впливу як на окрему особистість, так і на дитячий колектив в цілому[18, с.10].

Здійснений аналіз сучасної системи підготовки хореографів показав, що існує розбіжність між рівнем сформованості у них хореографічних і педагогічних знань, вмінь та навичок, а саме педагогічні знання є визначальними в позашкільній роботі з дітьми.

Також Бурля О.А. досліджує структуру навчальної діяльності в дитячому творчому об’єднанні і визначає схему класифікації основних видів професійно-педагогічної діяльності керівника дитячого хореографічного об’єднання.

Організація педагогічного процесу в творчому об’єднанні ґрунтується на загальних закономірностях формування особистості, однак має специфічні особливості.

Дитяче хореографічне об'єднання складає цілісну педагогічну систему, яка має своєрідну структуру[18,с.11].

Таким чином, можна стверджувати, що педагогічний процес в дитячому колективі народно-сценічного танцю спрямований на розвиток у дітей якостей, пов'язаних зі сферою почуттів: моральних (доброзичливість, чуйність, емпатія, стриманість, справедливість), естетичних (почуття краси, зокрема танцювальних рухів, музики), художніх (художній смак, відчуття композиційної довершеності хореографічних творів). Педагогічний процес в колективі народно-сценічного танцю спирається на отримані хореографічні знання, вміння та навички. Вони є основою розвитку особистості, які у цілому характеризують результат виховання через навчання [18, с.13].

Специфіка організації педагогічного процесу в творчому колективі бального танцю залежить від аматорського характеру хореографічної діяльності дітей та колективної форми їх хореографічної творчості (Б.Н.Путілов, Е.А. Смирнова). Таким чином, професійно-педагогічна діяльність керівника дитячого колективу народно-сценічного танцю в сучасних умовах повинна мати якісно новий зміст.

Т.А. Стефановська в *структурі педагогічного процесу позашкільної діяльності виділила чотири основні стадії*:

- психологічний настрій і практичну підготовку до творчої діяльності;
- забезпечення співробітництва у творчості з тими, хто вже засвоїв початковий етап;
- забезпечення умов для самостійності у творчості;
- врахування індивідуальних якостей при створенні ситуацій вияву творчості[18, с.16].

Проте, ***керівництво дитячим колективом народно-сценічного танцю*** — це виконання "зовнішніх" функцій, що спрямовуються на організацію життєдіяльності всього об'єднання в сучасному суспільстві. В даному контексті знання специфіки діяльності дитячого хореографічного колективу народно-сценічного танцю стає необхідною умовою професійної кваліфікації його керівника, що припускає вивчення таких розділів управлінської роботи, як технології керування колективом, організація процесу керівництва, оцінювання результатів професійно-педагогічної діяльності у колективі народно-сценічного танцю [18, с.15].

Практично організовуючи свою діяльність, керівник колективу народно-сценічного танцю автоматично потрапляє в ситуацію, коли сам повинен виконувати функцію контролю за своєю хореографічно-

педагогічною діяльністю з метою забезпечення зростання якості навчально-виховного процесу. Це означає, що йому належить приділяти постійну увагу психолого-педагогічній та організаційній структурі дитячого хореографічного об'єднання і на підставі відповідного аналізу обирати форми і методи педагогічного керівництва об'єднанням. Для цього керівник дитячого хореографічного об'єднання, як педагог, повинен вміти орієнтуватися в різних аспектах дитячої поведінки: як окремої особистості, так і колективу. Тому керівнику необхідні знання відповідних розділів педагогіки і психології, що обумовлюється мірою відповідальності, яка лягає на педагога-хореографа, як в процесі здійснення ним цілеспрямованого педагогічного впливу не тільки на мікросередовище (колектив), а й на кожну окрему дитину [18, с. 16].

Необхідність тісного спілкування і співробітництва з батьками вихованців об'єднання висуває вимоги до тієї галузі знань керівника дитячого хореографічного об'єднання, що розглядаються теорією педагогічного керівництва, а саме: теорією педагогічного співробітництва і теорією виникнення і подолання конфліктів.

Слід зазначити, що в наш час у практиці хореографічного дитячого аматорства не існує обмежень планування хореографічно-педагогічної діяльності як за формою роботи, так і за її змістом. Це накладає на керівника хореографічного об'єднання додаткову відповідальність за якість художньо-хореографічної продукції.

Весь спектр умов, необхідних для здійснення повноцінного керівництва дитячим хореографічним об'єднанням виявляється у художньо-творчій роботі, яка є важливим – чи й неголовним критерієм оцінки його праці як організатора, хореографа і педагога.

Отже, основу концептуальної моделі формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання становлять основні види його професійно-педагогічної діяльності.

6.4. Формування хореографічної майстерності майбутніх вчителів хореографії у процесі фахової підготовки

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

Сутність хореографічної майстерності являє собою сукупність компонентів:

- *хореографічні здібності* (фізичні данні, орієнтування в просторі, музикальність);
- *хореографічну техніку*;
- *сценічну майстерність*, яка передбачає наявність емоційності, артистизму, творчої інтерпретації, уміння передавати художній образ твору.

Суть майстерності хореографа в тих якостях особистості, які породжують хореографічну діяльність, забезпечують її успішність.

Хореографічна майстерність - це також високий рівень оволодіння професійними вміннями та навичками в галузі хореографії, який передбачає гармонійне поєднання хореографічних знань, творчої активності й прагнення до самовдосконалення .

Хореографічна майстерність вдосконалюється в процесі професійної підготовки, яка в свою чергу полягає у виявленні творчих прагнень, творчого потенціалу особистості студента. Формування хореографічної майстерності - це складний, довготривалий, багатоетапний процес, фундамент якого закладається ще в молодшому віці. Складовим елементом цього процесу є оволодіння студентами виразними засобами різних видів танцю.

Творцям грандіозних постановок або ж вихователям майбутніх зірок балету знадобляться знання не лише з області педагогіки, психології та анатомії, а й теорії та історії музики, сценографії, костюма, а також танцювальну майстерність. Такий професійний «багаж» можна придбати тільки у художніх і педагогічних вузах.

Балетмейстер - професія творча. Вона вимагає від людини, яка обрала її, дуже багато чого: і знань, і працьовитості, і вміння працювати з людьми, і, звичайно ж, таланту. Всі ці компоненти і є особливостями хореографічної майстерності майбутніх вчителів хореографії, яка включає в себе освоєння балетмейстерській діяльності.

Професія балетмейстера передбачає вирішення великого кола питань у процесі роботи. Балетмейстер не тільки вигадує хореографічний текст, малюнок танцю, тобто створює композицію танцю, але й, користуючись усіма засобами хореографічного мистецтва, прагне втілити свій задум у сценічних образах, висловити певні думки і почуття. Він є ідейно-творчим керівником колективу, творцем хореографічного твору [38, с. 52].

Як будь-який митець, балетмейстер повинен бути високоосвіченою людиною, яка не тільки володіє професійними секретами хореографічного мистецтва, але й розбирається в суміжних видах мистецтва — драматургії, музиці, образотворчому мистецтві, літературі. Чудовий радянський балетмейстер Я. Голейзовський говорив

про свою самоосвіту : «Займався всім, що мене тягнуло. Займався за суворо наміченим планом. Сюди входили: історія мистецтва взагалі, хореографії зокрема, потім живопис, скульптура та прикладне мистецтво. Багато років я займався музикою - рояль і скрипка, звідси у мене розвинувся слух і ритм. Не чужа мені була філософія і психологія. Але навіть усіх цих знань дуже мало для сучасного балетмейстера» [38, с.68].

Говорячи про багатогранність балетмейстерської творчості, корисно згадати теоретичні положення, сформульовані видатними діячами хореографії.

В давнину грецький письменник Лукіан говорив про те, що танцівнику (балетмейстеру) необхідно вивчати історію, міфологію, поетичні твори і різні науки, він повинен поєднувати талант поета з талантом живописця, а знайомство з геометрією дасть йому можливість створювати чіткі форми і фігури.

Теоретично осмислити особливості творчості балетмейстера, актора, виявити та проаналізувати закономірності співвідношення балетного мистецтва з іншими видами мистецтв одним з перших в історії танцю спробував Жан Жорж Новер в «Листах про танець і балети» - праці, що актуальна і в наші дні. «Балетмейстер повинен знати природу - як її красу, так і її недосконалість. Це знання завжди допоможе йому визначити, що саме слід в ній вибирати », - писав Новер. Далі він вказував, що тільки знаючи життя, хореограф зможе знайти для свого твору ту частку правди, яка дасть можливість розкрити її справжні риси на сцені: «Ближче до природи, - і твори наші стануть прекрасними». Говорячи про природу, Новер тут мав на увазі життя, вивчення якого надавав великого значення. «Я абсолютно переконаний, добродію, - писав він, - що живописцю або балетмейстеру нітрохи не легше створити поему чи драму в живописі або танці, ніж поетові написати свій твір. Бо у кого бракує таланту, у того нічого не вийде: не можна живописати ногами. Поки цими ногами не стане керувати голова, танцівники не перестануть помилятися і виконання їх буде суто механічним. А чи можна назвати мистецтвом танцю одне тільки правильне, але бездушне виготовленням па? » [38, с. 18].

Слідом за Ж.Ж. Новером одним з найбільших педагогів і балетмейстерів, які залишили нам свої теоретичні праці був Карло Блазіс, значення діяльності якого як педагога і теоретика особливо велике. У 1837-1850 роках він керував Королівською академією танцю при «Ла Скала», виховав багатьох відомих артистів балету, викладав в Московській театральній школі. Він зробив великий внесок у розвиток системи класичного танцю, написавши такі дослідження, як

«Елементарний підручник теорії і практики танцю» (1820), «Код Терпсихори» (1828), «Повний підручник танцю» (1830) та ін. У 1864 році російською мовою було видано працю Блазіса «Танці взагалі, балетні знаменитості та національні танці» [38, с.26].

Коло питань, які порушував Блазіс у своїх теоретичних роботах, у своїй практичній діяльності, надзвичайно різноманітний. Він вважав, що балетмейстеру необхідні воістину енциклопедичні знання. Сам Блазіс чудово знав музику, вивчав живопис і скульптуру, надавав великого значення знання історії.

У своїх теоретичних працях Блазіс виклав погляди на хореографічне мистецтво. Він писав про значення сценарію і драматургії у балетній виставі, про діяльність балетмейстера, про завдання його роботи і виборі тем для балетних спектаклів, про техніку танцю, про характерні і бальні танці. Говорячи про історичні факти, які може взяти балетмейстер як основу для роботи над сценарієм, К. Блазіс висловив таку думку: «Балет, складений з вдало вибраних історичних подій, з епізодами, що відповідають цим подіям, такий балет порушить загальний інтерес, справить сильне враження на глядача і покаже йому змінність подій, мінливість щастя, боротьбу пристрастей. Зображення людей, пам'ять про яких дійшла до нас ... може порушити в нас співчуття до всього доброго і відраза від всього низького і гріховного, воно змусить червоніти порок, а чесноти додасть сили боротися з неправдою » [38, с.28].

Рівень хореографічної майстерності педагога визначається рядом факторів, що обумовлюють його соціальну ефективність:

- зміст навчання у вузах і установах культури й мистецтв;
- професійна майстерність викладачів і обслуговуючого персоналу;
- продуктивні методи й технології навчання, спрямовані на розвиток пізнавальної активності майбутніх фахівців;
- матеріально-технічна оснащеність учбово-виховного процесу;
- гуманістична спрямованість освітнього процесу;
- повне задоволення потреб суспільства;
- індивідуальний підхід до студентів .

Інтенсивний розвиток професійного хореографічного мистецтва в Україні вимагає від фахівців високої професійної майстерності, яка полягає в глибоких знаннях традиційного національного мистецтва, етнокультури, музичної спадщини. Поглиблене вивчення золотого фонду танцювального мистецтва (постановки й хореографічні добутки видатних балетмейстерів України різних років) гарантує збереження національних танцювальних традицій і стилів, а також загальну динаміку розвитку національної хореографії.

На формування *професійної майстерності хореографів у педагогічних вузах великий вплив мають об'єктивні й суб'єктивні фактори організації учбово-творчого процесу*:

- рівень учбово-методичної бази;
- науковий потенціал;
- ступінь впровадження експериментальних технологій;
- організація практики;
- рівень студентського контингенту, які в ході практичної підготовки фахівців перебувають у постійній взаємодії [2].

Особливість змісту хореографічної майстерності у студенів творчих спеціальностей у педагогічних вузах України полягає в тому, що загальним його каталізатором є народні танцю, що визначається глибиною традицій, обрядів, образів, ідей. Наступність традицій - одна з основних меж народів. Без практичного оволодіння багатими художніми традиціями танцювального народного мистецтва неможливо подальший поступальний розвиток духовної культури в області професійної освіти.

Міжпредметні зв'язки в освітньому процесі вузів і установ культури й мистецтв є умовою підвищення ефективного навчання хореографів, зменшення навантаження студентів, раціоналізації практичної роботи на заняттях, усунення дублювання навчального матеріалу й оптимізації учбово-творчого процесу в цілому [2,с.68] .

Міжпредметні зв'язки привчають розглядати явища й предмети в їхньому русі, розвитку й взаємозв'язку. Для розвитку художньої культури й освоєння її в рамках учбово-творчого процесу рівно плідні й вичленовування специфіки кожного з мистецтв, а також їх взаємодія.

Кожний вид мистецтва має свої сильні й слабкі сторони в порівнянні з іншими видами мистецтва, розуміння чого впливає на формування особистості студента як майбутнього професіонала, що знає "своє" мистецтво, а також розуміючого інші види мистецтва.

Художні мови різних видів мистецтва мають багато спільних елементів і ознак, що властиві іншим предметам гуманітарного циклу. Усі види мистецтва тісно пов'язані з літературою (пісенний фольклор, театральні постановки та екранізації української й зарубіжної літературної класики), історією (епічні музично-словесні жанри, живописні та скульптурні портрети видатних людей минулого та сучасності; пам'ятники та архітектурні споруди минулих епох).

Застосування різних мистецьких засобів на уроках із різних навчальних дисциплін сприятиме розширенню світогляду студентів за рахунок зіставлень та усвідомлення найрізноманітніших зв'язків;

такі широкі паралелі та асоціації сприятимуть вихованню естетико-екологічної свідомості, почуття патріотизму, громадянської позиції. Міжпредметні зв'язки реалізуються через систему творчих завдань, передбачають активізацію змістових порівнянь та узагальнень у процесі сприймання мистецтва.

Без вивчення класичного танцю не можна вивчати характерний танець, або народно – сценічний танець. Майбутній хореограф повинен розбиратися в тенденціях розвитку сучасного танцю, але без знання класичного танцю це не можливо. Створюючи нові постановки, треба звертатись до історії хореографічного мистецтва, вивчаючи світові шедеври хореографії.

У процесі формування професійної майстерності хореографів у педагогічних вузах України велике значення має організація культурно – дозвільної діяльності студентів, проведення комплексу різних культурно-масових заходів. Перед фахівцями культурно – дозвільних програм постають завдання підвищення участі у суспільно-політичному житті й патріотичної активності хореографів [103].

Виступи на різних конкурсах і фестивалях, організація концертних заходів відкривають можливість для учасників застосовувати на практиці отримані знання, уміння й навички. З метою вдосконалювання підготовки висококваліфікованих кадрів у процесі взаємодії учбово-творчого й культурно-дозвілевого факторів необхідна інтеграція зусиль усіх суб'єктів формування професійної майстерності хореографів.

Педагогічні вузи відіграють величезну роль у професійній діяльності фахівців-хореографів у рамках системного підходу, що припускає тісна взаємодія вузів і установ культури й мистецтв як у якості навчальної бази (вузи, коледжі мистецтв, ліцеї, школи мистецтв та ін.), так і в якості бази професійної практики (театри, концертні організації, філармонії, ансамблі, студії, кружки та ін. різні види, що пропагують, професійного мистецтва, народної творчості, що надають культурно-дозвілеві послуги населенню).

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства, ринкових відносин, інтенсивного розвитку соціально-культурної й культурно-дозвілевої сфер життя зросли вимоги до професійного мистецтва, самодіяльної творчості, діяльності установ, реалізація яких здійснюється в процесі формування професійної майстерності хореографів в умовах вузів і установ культури й мистецтв при взаємодії навчальної й професійної баз практики [31, с. 129] .

Спеціалісту з вищою освітою необхідні аналітичні навички достатньо високого рівня. Формування їх успішно проходить у процесі

самостійної роботи з літературою, коли перед студентом постає завдання виділити провідні ідеї автора, виразити своє до них ставлення (позитивне або негативне), відстояти власну точку зору.

У рамках позааудиторної самостійної діяльності, яка сприяє творчому потенціалу студентів, головне місце відводиться реферативній роботі, самостійному дослідженню, аналізу монографічної літератури та публікацій з конкретної теми. Більшість студентів-хореографів самостійно готують доповіді, повідомлення, добирають теоретичний матеріал до тем, які самостійно вивчають. Студенти самостійно складають і перелік сучасних фестивалів хореографічного мистецтва, картотеки крилатих висловлювань, віршів, епіграфів зі словами "танець", "балерина" тощо. Використання цікавих фактів творчого та життєвого шляху балетмейстерів та хореографів (наприклад, видатного українського та французького балетного діяча С.Лифаря або М.Баришнікова та ін.), що формує у студентів уміння самостійно аналізувати та узагальнювати мистецтвознавчий та емоційно-пізнавальний матеріал, що вкрай необхідно педагогу-хореографу.

Важливу роль у навчальній діяльності відіграють підручники й навчальні посібники. Саме на лекціях студенти постійно отримують установку та методичні рекомендації щодо самостійної роботи з основною та додатковою літературою, спрямовані на залучення студентів до періодичної літератури і формування вміння здобувати та грамотно інтерпретувати мистецтвознавчу інформацію. Це, наприклад, анотація на підручник А.Ваганової "Основи класичного танцю", рецензування, складання есе, аналіз монографічної літератури і публікацій з конкретної теми, самостійне опрацювання робіт видатних балетмейстерів (наприклад, "Листи про танець і балети" Ж.Новерра, "Проти течії" М.Фокіна).

Наступним завданням, яке стимулює самостійну пошуково-пізнавальну діяльність студентів, є робота з творами художньої літератури. Вивчання студентами творів художньої літератури, де може бути опис танцю, наприклад, у творі "Дитинство" М.Горького.

Одним із видів позааудиторної роботи студентів, який в значній мірі може підвищити майстерність майбутнього хореографа, це ведення кожним студентом щоденника художніх фактів і вражень, куди належать: добірки цитат, крилатих висловів, віршів про музику та композиторів; перелік видатних композиторів і музикантів, педагогів-композиторів, всесвітньо відомих театрів опери і балету; ребуси, кросворди, шаради; лібрето балетів тощо. Не всі студенти, займаючись збором захоплюючого матеріалу з хореографічного мистецтва, вивчають та переробляють мистецтвознавчі літературні джерела

(книги, журнали), складають для дітей програми свят тощо. Але саме в цьому виді діяльності наочно виявляються вміння студентів самостійно відбирати та аналізувати необхідний матеріал, логічно будувати думку, аргументувати її. Ці самостійні завдання найяскравіше демонструють професійні якості студента, вміння використовувати знання, отримані при вивченні інших предметів, можливість застосувати їх у нових умовах [7, с. 73].

В практиці вищих навчальних закладів предмети естетичного циклу сприяють розширенню творчого потенціалу особистості студента, її гармонійному розвитку; допомагають набуттю педагогічної майстерності майбутніх хореографів; підвищують рівень художньої культури студентів, який виявляється в інтересі до хореографічного мистецтва, у захопленості художньою творчістю; в емоційно-моральному відгуку на художні твори, в наявності знань про мистецтво, вмінні застосовувати їх у практичній діяльності, в розвитку спеціальних художніх здібностей. Застосування різних форм навчання дозволяє виробити у майбутніх учителів хореографії творчий підхід до своєї роботи, навчити їх працювати самостійно [63, с.20].

Застосування різних форм навчання дозволяє виробити у студентів творчий підхід до своєї професії. Тільки самостійна робота, скерована викладачем, дає позитивні наслідки та можливість свідомого використання студентами інформації з різних джерел у їх роботі та потребує подальшого дослідження.

Таким чином, під *механізмом формування педагогічної майстерності студентів-хореографів* ми розуміємо комплекс професійно-педагогічних знань, умінь і навичок, необхідних хореографу, щоб ефективно застосовувати обрані ним методи педагогічного впливу як на окрему особистість, так і на колектив в цілому.

Навіть ставши профі в мистецтві танцю, не треба забувати про основи навчання хореографії - ефективну розминку, грамотне ведення рахунку, навички компонування рухів та імпровізацію. Тільки ці елементи майстерності дозволять фахівцю відкрити іншим чарівний світ вишуканої мови рухів.

Професія танцюриста чітко обумовлена віковими рамками, а балетмейстер продовжує творити у будь якому віці, наприклад, великий балетмейстер Петіпа писав постановки навіть у вісімдесят років. Кожен обирає для себе свій, більш прийнятний шлях. Якщо людина обдарована від природи й легко втілює фантазію в рухах, йому не обов'язково заучувати набір класичних па. Інша справа - вміти зберегти їх на папері, як звуки на нотному стані. Потрібно мати поняття про ритм, малюнки, динаміку, техніку й жестикуляцію. Тому, доречніше

говорити не про навички танцюриста, а про спеціальну освіту, необхідну як педагогам-хореографам, так і балетмейстерам режисерам хореографії.

Сьогодні хореографічні навички можна набути в педагогічних вузах. Майбутніх педагогів вчать основним танцювальним позиціям й класичному танцю, а також записувати малюнок рухів за допомогою спеціальних позначень. Звичайно, майбутньому хореографу доцільніше одержати більш ґрунтовну освіту - безпосередньо хореографічну або навіть вищу педагогічну. Справа в тому, що в більшості випадків хореограф працює саме з дітьми, адже серйозне навчання танцям починається в ранньому віці, коли в юного танцюриста закладаються : постава, гнучкість, грація. Наставник повинен знати, які вправи впливають на формування тих або інших м'язів, наскільки більше й інтенсивніше навантаження можна давати на молодий організм. Це припускає обов'язкове знання анатомії, фізіології, гігієни й навіть лікувальної фізкультури[7, с.73].

В процесі оволодіння хореографічною майстерністю студенти не тільки набувають навичок успішного виконання окремих рухів, принципів їх поєднання, виразності виконання, але й вправно застосовувати особистісно-орієнтовану систему виховання з акцентом на диференціацію та індивідуалізацію навчання. Саме вони стають основними принципами роботи майбутнього хореографа.

Сучасні педагогічні дослідження з даної проблеми доводять, що *підгрунтям формування майстерності у педагога-хореографа є*:

- природний нахил до обраної професії та наявність до цього відповідних здібностей (О.П. Рудницька);
- високий рівень педагогічних вмінь, заснованих на педагогічних переконаннях (Т.А. Стефановська);
- процес фахової підготовки та праці (Л.П. Пуховська);
- фахова компетентність і професійно значущі якості (І.А. Зязюн).

6.5. Особливості та структура індивідуального стилю професійної діяльності викладача хореографа та рівні його результативної діяльності

Одним із компонентів професіоналізму викладача хореографа є індивідуальний стиль діяльності, що притаманний представникам творчих професій. Елементи професіоналізму, такі як: педагогічна культура, майстерність, творчість та інші є підгрунтям формування індивідуального стилю професійної діяльності майбутнього викладача і закладається ще у стінах вищого навчального закладу. І від того,

наскільки міцним воно буде, залежить продуктивність подальшої професійної діяльності викладача-хореографа.

За Є.А. Климовим, **індивідуальний стиль діяльності** у вузькому сенсі - «це обумовлена типологічними особливостями стійка система способів, яка складається в людини, прагне до найкращого здійснення даної діяльності ...індивідуально-своєрідна система психологічних засобів, до яких свідомо чи стихійно вдається людина з метою найкращого зрівноважування своєї (типологічно обумовленої) індивідуальності з предметними зовнішніми умовами діяльності» [52 с. 12]. У педагогічній діяльності до таких способів можна віднести певну бажану педагогом систему прийомів, манеру спілкування, способи вирішення конфліктів.

В.І. Загвязинський сформулював наступне визначення **індивідуального стилю педагогічної діяльності**: «система улюблених прийомів, певний склад мислення, манера спілкування, способи пред'явлення вимог - всі ці риси нерозривно пов'язані з системою поглядів і переконань, ми і називаємо індивідуальним стилем педагогічної діяльності» [44, с. 195].

У працях різних вчених пропонуються різні класифікації стилів педагогічної діяльності. За А.К. Марковою, стилі диференціюються на **три загальні види**: *авторитарний, демократичний і ліберальний*.

Індивідуальний стиль професійної діяльності викладача-хореографа – це своєрідний самопрояв його особистості через усталену систему способів і прийомів, що утворюють особистісну систему дій і характеризуються нестереотипністю поведінки, оригінальністю та креативністю форм організації навчально-виховного процесу на кафедрах хореографії у профільних ВНЗ, регуляторними властивостями, що впливають на механізми міжособистісної взаємодії.

Індивідуальний стиль педагогічної діяльності - це система методів і прийомів, певний склад мислення, манера спілкування, способи пред'явлення вимог, пов'язані з системою поглядів і переконань [44, с. 25].

І.Ф.Демідова виділяє 4 види індивідуальних стилів педагогічної діяльності.

1.Емоційно-імпровізаційний. Орієнтуючись переважно на процес навчання, викладач недостатньо адекватно по відношенню до кінцевих результатів планує свою роботу; для уроку він відбирає найбільш цікавий матеріал, менш цікавий (хоча і важливий) часто залишає для самостійної роботи студентів, орієнтується в основному на сильних студентів. Діяльність вчителя високо оперативна: на уроці часто змінюються види роботи, практикується колективне обговорен-

ня. Однак його діяльність характеризується низькою методичністю, недостатністю закріплення і повторення навчального матеріалу, контролю знань. Учитель володіє підвищеною чутливістю в залежності від ситуації на уроці, гнучкістю і імпульсивністю. По відношенню до студентів такий викладач чуйний і проникливий [13, с. 72].

2. Емоційно-методичний. Викладач орієнтується як на процес навчання, так і на його результат. Діяльність викладача високо оперативна, але переважає інтуїтивність над рефлексивністю. Викладач прагне активізувати студентів не зовнішньою розважальністю, а особливостями самого предмета. По відношенню до студентів такий викладач чуйний і проникливий.

3. Розсудливо-імпровізаційний. Для викладача характерні орієнтація на процес і результати навчання, адекватне планування, оперативність, поєднання інтуїтивності і рефлективності. Викладач відрізняється меншою винахідливістю і варіюванні методів навчання, не завжди використовує колективні обговорення. Але сам викладач менше говорить, особливо під час опитування, тим самим, даючи можливість відповідають детально оформити відповідь студентам. Викладач цього стилю менш чутливий до змін ситуації на уроці. Для нього характерна обережність, традиційність [13, с.73].

4. Розсудливо-методичний. Викладач орієнтується переважно на результат навчання. Він проявляє консервативність у використанні засобів і способів педагогічної діяльності. Висока методичність сполучається з малим, стандартним набором методів навчання, перевагою репродуктивної діяльності студентів, рідкісними колективними обговореннями. Викладач відрізняється рефлективністю, малою чутливістю до змін ситуацій на уроці, обережністю в своїх діях [13, с. 73].

Дослідниця З. Вяткіна [59, с.21] виділяє стилі на основі домінування певного компоненту діяльності. Зокрема, авторка виділяє у структурі діяльності викладача на уроці такі компоненти:

- конструктивна діяльність – це розумова діяльність з проектування знань, умінь, навичок, а також з формування якостей особистості студентів;
- гностична діяльність – це аналіз змісту і способів здійснення навчального процесу, вивчення його учасників та ін.;
- організаторська діяльність – це реалізація на практиці проектів викладача;
- комунікативна діяльність – це спілкування викладача зі студентами, організація взаємовідносин між студентами.

Залежно від провідної ролі конструктивного, організаторського або комунікативного компонентів діяльності авторка виділяє три стилі:

1. Організаторсько-комунікативний є характерним для викладачів із сильною рухливою нервовою системою. Його основними ознаками є: лаконічність плану уроку, чіткість організації студентів на початку уроку, творчий характер проведення уроку, підвищений темп проведення уроку, використання різноманітних методичних прийомів навчання і способів педагогічного впливу, виразність та емоційність мови та ін.

2. Конструктивно-організаторський стиль діяльності характерний для викладачів з сильною інертною нервовою системою. Його основними ознаками є: попередня підготовка до уроку, відповідність проведення уроку до наміченого плану, поступовий початок уроку, рівномірний темп проведення уроку, стандартність засобів спілкування та ін.

3. Конструктивно-комунікативний стиль діяльності характерний для викладачів-хореографів зі слабкою нервовою системою. Для нього характерна підвищена відповідальність при підготовці до проведення уроку, відповідність уроку до наміченого плану, використання системи індивідуальних завдань, підвищений контроль за правильністю виконання завдань, попередження конфліктів у спілкуванні зі студентами.

Індивідуальний стиль діяльності педагога включає в себе стиль спілкування, стиль управління, стиль поведінки, когнітивний стиль та ін.

Аналіз підходів до класифікації стилів показує, що за її основу дослідники беруть форму взаємовідносин викладач – студент, домінування певного компонента діяльності або поєднання змістових характеристик діяльності, динамічні характеристики та ін.

Н. Осухова [59, с.123] пропонує такі типи індивідуального стилю:

1. Повна ідентифікація з роллю, домінування стереотипної, функціонально-рольової поведінки.

2. Повне неприйняття ролі педагога, повне відчуження від вимог суспільства до особистості педагога.

Автор підкреслює, що перебільшення впливу на особистість одного або іншого стилю може призвести до однобокості особистості викладача, інколи навіть патологічної. Варто підкреслити, що для реалізації в діяльності індивідуального стилю важлива не сама «роль», а сприйняття і сутність педагогічної діяльності у свідомості викладача [59, с.53–54].

Автор багатьох робіт з вищої педагогіки Л. Уманський серед складових індивідуального стилю особистості як типу впливу організатора на аудиторію та типу динаміки протікання організаторської діяльності виділив три форми взаємодії: логічну, практично-діяльнісну та емоційну. В основу такої типології індивідуальних стилів покладено дослідження організаторської діяльності [59].

З огляду на вищезгадані підходи до характеристики індивідуальних стилів діяльності пропонується наступна класифікація індивідуальних стилів діяльності викладача хореографії:

1. Емоційно-творчий стиль. Демократичний стиль педагогічної взаємодії. Прогресивна мотивація майбутнього професійного зросту; стиль спілкування – захоплення спільною творчою діяльністю; стиль мислення – емоційно-пошуковий; домінування орієнтації на процес навчання; низький рівень самоактуалізації; низький рівень творчої свободи; характерний для слабкого типу (тип темпераменту – меланхолік); полігамність у виборі провідного хореографічного стилю. Влада емоцій.

2. Творчо-індивідуальний. Демократичний стиль педагогічної взаємодії. Прогресивна мотивація майбутнього професійного зросту; стиль спілкування – захоплення спільною творчою діяльністю; стиль мислення – творчо-пошуковий; домінування орієнтації на процес та результат навчання; середній рівень самоактуалізації; середній рівень творчої свободи; характерний для змішаних типів (тип темпераменту – меланхолік + сангвінік, сангвінік + флегматик та ін.); конкретизованість у виборі провідного хореографічного стилю. Влада волі.

3. Творчо-інтелектуальний. Демократичний стиль педагогічної взаємодії. Прогресивна мотивація професійного зросту; стиль спілкування – суб'єкт-суб'єктна творча самореалізація; стиль мислення – інтелектуально-творчий; домінування мотивацій на результат навчання; високий рівень самоактуалізації; високий рівень творчої інтелектуальної свободи; характерний для сильних типів (тип темпераменту – сангвінік, холерик); конкретизованість у виборі провідного хореографічного стилю. Влада інтелекту.

4. Творчо-імпровізаційний. Демократичний стиль педагогічної взаємодії. Найвищий рівень мотивації професійного зросту; стиль спілкування – суб'єкт-суб'єктна творча самореалізація; стиль мислення – інтелектуально-імпровізаційний; домінування мотивацій на творчу самореалізацію індивідуальності учня; повна самоактуалізація, трансценденція як найвищий рівень самоактуалізації; повна внутрішня і зовнішня творча свобода; характерний для різних типів

(чистих та змішаних); створення власного хореографічного стилю. Влада творчості.

Така класифікація стилів базується на принципах гуманістичної педагогіки і відкидає можливість застосування у процесі навчання і виховання принципів авторитарної педагогіки. Зважаючи на це, *авторитарний стиль* розглядається як негативний зразок і не пропонується студентам за основу формування власного стилю. Тож зрозуміло, що процес формування індивідуального стилю діяльності майбутнього викладача хореографії базується на демократичних принципах і передбачає творчу самореалізацію та самоактуалізацію індивідуальності студента.

Проте пропонований розподіл індивідуальних стилів є узагальненим і умовним, тому що кожна індивідуальність реалізується у професійній діяльності своїм неповторним «почерком», тобто набором особистісних якостей, методикою викладання, способами спілкування і організації навчальної діяльності і т.д. Причому творча індивідуальність найбільшою мірою виражається не у спільних, а у відмінних рисах індивідуального стилю діяльності.

Активні процеси демократизації і гуманізації, диференціації та індивідуалізації суспільного життя, сфери мистецтва та освіти висунули на перше місце особистість, необхідність створення умов для її всебічного розвитку і творчої самореалізації. Тенденції індивідуалізації діяльності та пріоритету самовдосконалення особистості отримали розвиток у сфері вітчизняної освіти, реалізуючись в принципі гуманізації вищої школи, встановленні суб'єкт-суб'єктних відносин у навчальному процесі, прийнятті концепції особистісно-орієнтованої освіти. Під впливом вищевказаних тенденцій у сфері освіти актуальною для численних психолого-педагогічних досліджень (Лапіної О.А, Звонарьовою Н.А., Ізмайлова С.Г., Торхова А.В. та ін.) стала проблема формування, розвитку і вдосконалення індивідуального стилю діяльності педагога, як індивідуально-неповторного прояву особистості в ній.

Розроблена теоретична база дослідження індивідуального стилю діяльності в педагогіці (роботи І.А. Зимової, В.А. Кан-Каліка, Н.В. Кузьміної, А.К. Маркової, Л.М. Макарової та ін.) і психології (Е . П.Ільін, Е.А.Клімов, В.С.Мерлин, В.А. Толочек та ін.) дозволяє, спираючись на їх основні теоретичні положення і практичні досягнення, розглянути стиль професійної діяльності в хореографічній педагогіці, в області якої наукові дослідження даного поняття раніше не проводилися.

У вітчизняній психології, теоретичні положення якої є основою вивчення стилю в галузі педагогіки, під впливом діяльнісного підходу (Л.С.Виготський, О.М.Леонтьєв, І.Павлов, Б.М.Теплов та ін.), виділеного В.А. Толочеком, була сформована концепція індивідуального стилю діяльності, де стиль розглядався як діяльнісна характеристика: **індивідуальний стиль діяльності** - це стійка система способів обумовлена типологічними особливостями, яка складається в людині, і прагне до найкращого здійснення даної діяльності» [52, с.14]. Дане визначення стилю діяльності, запропоноване Е.А. Клімовим, будучи класичним у вітчизняній психології, відображає основний зміст вітчизняної концепції ІСД.

Як відомо, теоретичною основою даної концепції у вітчизняній психологічній науці є інтегровані ідеї Л.С.Виготського, А.Н. Леонтьєва, В.С.Мерлин, І.П.Павлова, Б.М.Теплова та ін. про те, що: 1) кожна людина володіє стійкими особистісними якостями, що впливають на успішність виконання діяльності; 2) кожна особистість має власні варіанти пристосування до діяльності; 3) слабо виражені здібності особистості компенсуються домінуючими; 4) різні прийоми виконання діяльності можуть давати однаково високий результат; 5) стиль є організуючим початком, служить засобом пристосування особистості до вимог діяльності; 6) істотними ознаками ІСД є адаптивність, компенсаторні і оптимальність.

Індивідуально-психологічні особливості суб'єкта є домінуючими, але не єдиними детермінантами стилю його професійної діяльності. Професійно-діяльнісні детермінанти, що виражаються в об'єктивних умовах і вимогах професійної діяльності хореографа, багато в чому визначають особливості, специфіку та варіативність стилю. Оскільки індивідуальний стиль діяльності є характеристикою діяльності і прояву особистості в рамках її об'єктивних умов і вимог, очевидною стає необхідність уточнення змісту даного поняття в сфері хореографічного мистецтва.

З позицій діяльнісного підходу, **індивідуальний стиль професійної діяльності хореографа** можна визначити як обумовлену індивідуально-психологічними особливостями і стійко бажану хореографом систему прийомів і засобів діяльності, за допомогою яких він успішно вирішує поставлені професійні завдання, створюючи умови для прояви й розвитку індивідуальності всіх її суб'єктів.

Виходячи з багатогранності професійної хореографічної діяльності - виділено три основні аспекти роботи хореографа:- виконавський, педагогічний, балетмейстерський, які визначають головні складові індивідуального стилю діяльності хореографа:

- Індивідуальний стиль педагогічної діяльності;
- Індивідуальний стиль виконавської діяльності;
- Індивідуальний стиль балетмейстерської діяльності.

Спираючись на концепцію Климова-Мерліна і основні детермінанти ІСПД хореографа - індивідуально-психологічні особливості особистості хореографа, індивідуально-психологічні особливості особистості виконавців, особливості професійної хореографічної діяльності, - ми визначаємо наступні необхідні для оптимального, педагогічно доцільного, отже, ефективного стилю діяльності умови: 1) ІСПД повинен відповідати вимогам обраної сфери професійної діяльності; 2) ІСПД повинен враховувати індивідуально-психологічні особливості всіх її суб'єктів (ІСПД повинен бути зручним не лише для хореографа, але і для виконавців).

Розглядаючи структуру індивідуального стилю професійної діяльності хореографа, слід виділити наступні компоненти:

- особистісний компонент (індивідуально-психологічні передумови стилю);
- ціннісний компонент (професійно-діяльнісна і особистісна позиції суб'єкта);
- когнітивний компонент (професійні знання - теоретичний тезаурус хореографа);
- конструктивний компонент (професійні вміння та навички, конкретні дії суб'єкта, в яких реалізується стиль);
- емоційний компонент (емоційні стани суб'єкта діяльності).
- комунікативний компонент (система способів і засобів взаємодії у професійній діяльності, що визначає стиль спілкування хореографа) [44].

Часткове невиконання однієї з умов веде до виникнення педагогічно недоцільного стилю. У даних випадках необхідна корекція ІСПД, яка здійснюється хореографом шляхом самоаналізу і саморозвитку. Виходячи з основного властивості ІСПД - його варіативності, — можна стверджувати, що будь-який стиль діяльності можливо скорегувати до оптимального. Крім того, варіативність ІСПД дозволяє хореографу швидко адаптуватися до швидко мінливих умов і вимог професійної діяльності.

Виходячи з вищевикладеного оптимальний стиль професійної діяльності хореографа можна визначити наступним чином: це стиль діяльності, при якому збіг об'єктивних вимог професійної діяльності і найбільш виражених індивідуальних особливостей суб'єктів має максимально можливе значення, визначаючи високу ефективність виконуваної роботи. Хореограф з оптимальним стилем діяльності

відчуває задоволеність від роботи, відчуває суб'єктивний комфорт, досягає високих результатів з найменшими витратами, тому збіг об'єктивних вимог професійної діяльності та її індивідуальних особливостей максимально.

Сучасний етап розвитку хореографічної освіти в Україні характеризується зміною її концептуальних засад та утвердженням замість застарілого «знанневого» підходу, нового, особистісно орієнтованого, за якого у центр хореографічної освітньої системи ставиться накопичення учнем якомога більшого обсягу різноманітних хореографічних знань, а забезпечення гармонійного співвідношення його особистісних, професійних і творчих якостей, розвиток його неповторної індивідуальності та самостійності у розв'язанні хореографічних проблем. Тому сучасній школі потрібні педагоги-хореографи, які уособлюють яскраву творчу індивідуальність. Процес творчості присутній у всіх сферах людської діяльності. Та найширше творчо виразити свою індивідуальність людина здатна лише у мистецтві. В. Сухомлинський вважав, що мистецтво – це час і простір, в якому живе краса людського духу. На думку великого педагога, воно випрямляє душу так, як гімнастика випрямляє тіло. Саме через пізнання цінностей мистецтва людина пізнає людське в людині та підносить себе до прекрасного [81, с.54].

Викладач хореографії протягом усієї професійної діяльності продовжує процес навчання та вдосконалення своїх професійних знань та вмінь.

На думку науковців, творчість – це не створення культурних продуктів, а потрясіння і підйом усієї людської істоти, спрямованої до іншого, високого життя [78, с.30]. Деякі дослідники пов'язують процес творчості з уявою і стверджують, що весь світ культури. На відміну від світу природи, є продуктом людської уяви і творчості, яка базується на цій уяві [78, с.5]. В.Сухомлинський зазначав, що творчість є діяльністю, в яку людина вкладає ніби частинку своєї душі, і чим більше вона вкладає, тим багатшою стає її душа [81, с.50] У його світосприйнятті творчість починається там, де інтелектуальні й естетичні багатства, засвоєні та здобутті раніше, стають засобом пізнання та перетворення світу. В процесі творчості людська особистість ніби зливається зі своїм духовним надбанням [81, с.56].

І.Бех наголошує на тому, що творчість передбачає нове бачення, нове рішення, новий підхід, тобто готовність до відмові від зазначених схем і стереотипів, поведінки, сприйняття і мислення, готовність до само зміни [78, с.25].

О Рудницька розділяє погляди А.Маслоу, який найвагомішою силою впливу на людину називав творчість, адже вона допомагає особистості якомога повніше розкрити свій потенціал, таланти, здібності [78, с. 35]. Великий балетмейстер М.Фокін наголошував, що без творчості немає мистецтва .

Процес творчості неможливий без суб'єкта творчості – творця, тобто творчої особистості. Основою формування творчої особистості є феномен індивідуальності. Щоб ефективно виховувати індивідуальність, треба зберегти її своєрідність і підняти особистість до рівня творчості.

Творчу індивідуальність насамперед характеризують: 1) сформованість у неї творчих здібностей, наявність творчого потенціалу, потреби у творчій праці на користь суспільства з метою самореалізації, самоствердження; 2) можлива диференціація творчої діяльності, її визначеність у чомусь конкретному (мистецтво, професійна праця); 3)певний рівень творчих досягнень людини; 4) особистий стиль творчості; 5) наявність ієрархії мотивів, серед яких мотив творчого самоствердження займає місце смислотворчого [78, с.70].

Творчу індивідуальність особистості характеризує її неповторний стиль діяльності. На нашу думку, творчість є основою для формування творчої індивідуальності. Видатний балетмейстер-педагог А. Мессер вважав, що різноманітність творчих індивідуальностей породжує різноманітність методів викладання [78, с.27].

З точки зору М.Н. Юр'євої, специфіка процесу особистісно-професійного становлення майбутнього педагога-хореографа полягає в безперервному наростанні працездатності, активному виконанні поставлених цілей і завдань, творчої самореалізації, що ведуть до створення фундаменту подальшого особистісно-професійного становлення [99].

Будучи цілісним утворенням, індивідуально-творчий стиль має складну динамічну структуру і включає в себе, з нашої точки зору наступні компоненти: індивідуальний, поведінковий, операційний, емоційно-вольової. Розглянемо зміст кожного з виділених нами компонентів.

Індивідуальний компонент індивідуально-творчого стилю діяльності є базовим і включає в себе нейродинамічні властивості, статевовікові особливості і особливості темпераменту педагога-хореографа. Виділення даного компонента зумовлене численними психолого-педагогічними дослідженнями, автори яких віддають пріоритет самобутності людини, його самоцінності, унікальності і неповторності (К.А. Абульханова-Славська, Б.Г. Ананьєв, О.Г. Асмолов, Д.А. Леон-

тьєв, Л.Н. Макарова, В.С. Мерлін та ін.) В.Д. Небиліцин підкреслює, що темперамент є найважливішим компонентом організації індивідуального стилю педагога, що характеризує динаміку індивідуальної поведінки. На думку вченого, темперамент необхідно використовувати як засіб, яким необхідно навчитися управляти для досягнення тих чи інших результатів професійної діяльності.

Пов'язуючи досягнення досконалості руху зі швидкістю виникнення реакцій, їх стійкістю і швидкістю гальмування в поєднанні з основними компонентами: рухливістю, врівноваженістю, силою, динамічністю, лабільністю, комунікабельністю і т.д., вчені П.Б. Коловарскій, Б.А. Вяткін, В.В. Білоус, О.І. Борисов, Т.М. Кузнєцова, О.В. Соболева пов'язують професію хореографа з сильним типом темпераменту. Загальними властивостями типологічних характеристик з точки зору дослідників є: хороший тонус, швидкість рухових реакцій, координація, стійкість, рівновагу, вертіння і стабільність міотоних і постуральних рефлексів і ін.

Поведінковий компонент індивідуально-творчого стилю діяльності педагога-хореографа відображає елементи стилю поведінки. Індивідуальний стиль характеризується традиційними загальними характеристиками поведінки і різноманітністю форм вираження, що несе відбиток унікальності особистості педагога. На думку Н.Ф. Талізіної, індивідуальні прояви стилю поведінки можуть становити тло, надавати емоційне забарвлення у взаємодії викладача хореографії та студента-хореографа і його індивідуальному стилю педагогічної діяльності. Отже, певна ситуація пояснює конкретний стиль поведінки [44].

Операційний компонент включає в себе сукупність умінь і навичок - рухових, перцептивно-рефлексивних, комунікативних, організаторських, гностичних і проектувальних. Формування умінь майбутнього педагога-хореографа представляє собою оволодіння всією системою операцій з переробки інформації, що міститься в знаннях, і інформації, одержуваної від предмета, операцій з виявлення цієї інформації, її співставлення і співвіднесення з діями. У процесі навчання у студентів-хореографів формуються такі вміння: рухові (техніка і виразне виконання), перцептивно-рефлексивні, які проявляються в умінні мислити художніми образами, знаходити виразні засоби, адекватно сприймати себе та інших; комунікативні-проявляються у встановленні контакту, доцільних відносин; конструктивні вміння - створення емоційної, творчої атмосфери спільного співробітництва, діяльності; організаторські вміння — вміння організувати власну ді-

яльність і діяльність групи; гностичні вміння проявляються у швидкому та творчому оволодінні методами навчання, у вибірковості способів навчання.

Спираючись на роботу І.Г. Ізотової, ми вважаємо, що операціональний компонент індивідуально-творчого стилю діяльності виявляє такі елементи, як контроль, цілепокладання, планування, самооцінка, прийняття рішень, корекція і самоконтроль у спілкуванні [44]. Це обумовлюється тим, що будь-яке інше навчальний дія стає довільним, регульованим тільки при наявності контролювання та оцінювання у структурі діяльності.

Підставою для виявлення емоційно-вольового компонента послужив аналіз психолого-педагогічних досліджень, в яких розглядається: взаємозв'язок емоцій і мислення (І.А. Васильєв, В.Л. Поплужна, О.К. Тихомиров), емоції як показники суб'єктивних переваг при прийнятті рішень (А.М. Ємельянов, М.А. Котик), роль емоційності в саморегуляції діяльності (А.Є. Ольшанська, І.В. Пацявічус), регулювання емоціями загальної спрямованості та динаміки поведінки (А.В. Запорожець, Я.З. Неверович).

Ряд авторів вважають, що емоція завжди пов'язана з рухом. М.Н. Юр'єва підкреслює, що вираз емоцій в процесі навчання майбутніх педагогів-хореографів виражається в манері і стилі відтворення танцювальної лексики, композиційної побудови танцю, емоційної подачі образів. Тому викладач хореографії повинен володіти емоційною компетентністю, яка дозволяє здійснювати координацію між емоціями і індивідуальним стилем діяльності, оцінювати свою взаємодію з середовищем [99].

Як показують дослідження (Г.М. Гагаєва, Ф. Генов, А.С. Єгоров, Н.Д. Левітів, А.Ц. Пуні, П.А. Рудик та ін.), регулювання своєї поведінки і діяльності, мобілізують своїх внутрішніх ресурсів пов'язано з вольовими якостями особистості. Процес свідомого подолання внутрішніх і зовнішніх труднощів здійснюється за допомогою навмисних зусиль особистості, які мобілізують її додаткові нервово-психічні ресурси. Будь-яка діяльність педагога-хореографа, що вимагає концентрації психічних, фізичних або емоційних дій, при наявності сильної волі протікає з великою інтенсивністю.

Таким чином, виділені нами компоненти індивідуально-творчого стилю: індивідні, поведінковий, операціональні, емоційно-вольовий забезпечують як свою автономність, так і структурну підпорядкованість, єдність і цілісність формування індивідуально-творчого стилю діяльності майбутнього педагога-хореографа.

Рівні результативної діяльності викладача хореографа.

За результатами кожен викладач-хореограф може бути віднесений до одного з наступних рівнів, при цьому містить у собі всі попередні [13, с.73-74]:

- *репродуктивний рівень* - викладач може і вміє розповісти іншим те що знає сам;
- *адаптивний рівень* - викладач уміє пристосувати своє повідомлення до особливостей тих, яких навчають, і їхнім індивідуальним здібностям;
- *локально-моделюючий рівень* - викладач володіє стратегіями навчання знанням, умінням і навичкам по окремих розділах курсу, уміє формулювати педагогічну мету, передбачати шуканий результат і створювати систему і послідовність включення тих, яких навчають, в учбово-пізнавальну діяльність;
- *системно-моделюючий рівень* - викладач володіє стратегіями формування потрібної системи знань, умінь і навичок студентів;
- *системно-моделюючий творчий рівень* - викладач володіє стратегіями перетворення свого предмета на засіб формування особистості, вдосконалення потреб студентів у самовихованні, самоосвіті та саморозвитку.

Теми лекцій з курсу «МРХК»

5 курс. 9 семестр

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Предмет та теоретичні основи курсу «Методика роботи з хореографічним колективом».	2
2	Методи, принципи та форми роботи зі студентським хореографічним колективом.	2
3	Психофізіологічні особливості студентської молоді(1-5 років навчання у Вузі) та їх врахування у роботі студентського хореографічного ансамблю.	2
4	Педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в ЗОШ та позашкільних закладах освіти.	2
5 курс, 10 семестр		
5	Виховна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.	2
6	Постановча робота у танцювальному колективі зі студентською молоддю.	4
7	Етапи підготовки студентів-хореографів до майбутньої балетмейстерської діяльності.	2
8	Критерії та рівні формування вмінь у студентів-хореографів інтерпретувати сучасні хореографічні твори.	2

Теми практичних занять з курсу «МРХК»

5 курс. 9 семестр

№ з/п	Назва теми	Кількість Годин
1	Предмет та теоретичні основи курсу «Методика роботи з хореографічним колективом».	2
2	Особливості адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у ВНЗ.	2
3	Методи, принципи та форми роботи зі студентським хореографічним колективом.	2

4	Психофізіологічні особливості студентської молоді(1-5 років навчання у Вузі) та їх врахування у роботі студентського хореографічного ансамблю.	4
5	Особливості педагогічної майстерності викладача-хореографа та керівника хореографічного ансамблю.	2
6	Педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в ЗОШ та позашкільних закладах освіти.	2
5 курс, 10 семестр		
7	Виховна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.	2
8	Організаційна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.	2
9	Організаційна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.	2
10	Постановча робота у танцювальному колективі зі студентською молоддю.	4
11	Етапи підготовки студентів-хореографів до майбутньої балетмей-стерської діяльності.	2
12	Критерії та рівні формування вмінь у студентів-хореографів інтерпретувати сучасні хореографічні твори.	2
13	Особливості підготовки студента-хореографа до художньо-творчої діяльності.	2

Завдання до самостійної роботи з курсу
«Методика роботи з хореографічним колективом»
5 курс, 9-10 семестри (для денної форми навчання)
освітньо-кваліфікаційний рівень "магістр"

№	Назва теми за робочою програмою	Кількість годин
1.	Тема 1. Предмет та теоретичні основи курсу «Методика роботи з хореографічним колективом»	5
2.	Тема 2. Особливості адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у ВНЗ	6
3.	Тема 3. Методи, принципи та форми роботи зі студентським хореографічним колективом.	7
4.	Тема 4. Психофізіологічні особливості сту-дентської молоді(1-5 років навчання у Вузі) та їх врахування у роботі студентського хореографічного ансамблю.	6
5.	Тема 5. Особливості педагогічної майстерності викладача-хореографа та керівника хореографічного ансамблю.	6
6.	Тема 6. Педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в ЗОШ та позашкільних закладах освіти.	6
Всього за 9 семестр:		36 годин
	Назва теми за робочою програмою	Кількість годин
1.	Тема 7. Виховна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.	6
2.	Тема 8. Організаційна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.	6
3.	Тема 9. Репетиційна робота у танцювальному гуртку зі студентською молоддю.	7
4.	Тема 10.Постановча робота у танцювальному колективі зі студентською молоддю.	6
5.	Тема 11. Етапи підготовки студентів-хореографів до майбутньої балетмей-стерської діяльності.	3
6.	Тема 12. Критерії та рівні формування вмінь у студентів-хореографів інтерпретувати сучасні хореографічні твори.	4
7.	Тема 13. Особливості підготовки студента-хореографа до художньо-творчої діяльності.	4
Всього за 10 семестр:		36 годин

Тема 1. Предмет та теоретичні основи курсу «Методика роботи з хореографічним колективом».

Завдання до самостійної роботи з теми 1:

1.Дати визначення поняттям «хореографічний колектив», «студентський хореографічний колектив», «аматорський хореографічний колектив».

2.Визначити мету та завдання курсу «МРХК».

3.З'ясувати функції хореографічного мистецтва та їх характерні особливості.

ЛІТЕРАТУРА.

1.Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99с.

2.Бурля О.А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання: Автореф. дис. канд. пед. наук:13.00.06 / О.А. Бурля; Київ. нац. ун-т культури і мистец. - К., 2004. – 18 с.

Тема 2. Особливості адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у ВНЗ.

Завдання до самостійної роботи з теми 2:

1.Визначити види адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у ВНЗ та їх характерні особливості.

2.З'ясувати принципи створення атмосфери психологічної підтримкм викладачем у студентському колективі на кафедрах хореографії.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99с.

2.Дьяченко М.И., Кандыбович Л.А. Психология высшей школы. - Минск: Изд-во БГУ, 1978. – 170с.

3.Асеев В. Г. Адаптация учащихся и молодежи к трудовой и учебной деятельности. -Л., 1986. -135с.

4.Балл Г.А. Понятие адаптации и его значение для психологии личности //Вопросы психологии.-1989. №1. С.119-122.

5.Березин Ф.Б. Психическая и психофизиологическая адаптация человека. –М., 1988.- 128с.

Тема 3. Методи, принципи та форми роботи зі студентським хореографічним колективом.

Завдання до самостійної роботи з теми 3:

1.Розробити інтелектуальну гру на танцювальну тематику для студентського хореографічного колективу.

2.Розробити сценарій лекції-концерту з хореографії за вільним вибором теми студентом.

3.Розробити і провести диспут або дискусію за темою: «Актуальні проблеми та перспективи сучасної хореографічної освіти» для студентської молоді.

4.Розробити і провести проблемну форму занять з будь-якої хореографічної дисципліни.

5.Розробити майстер-клас з будь якого виду хореографії.

6.Розробити і провести психологічний або практичний тренінг з будь-якого виду хореографії.

7.Розробити композиційний план будь-якої складної форми хореографічної постановки: танцювальна сюїта, хореографічна картина, хореографічна композиція, вокально-хореографічна композиція, хореографічна мініатюра.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Х. : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99 с.

2. Тарасенко Т. В. Взаимосвязь традиционных и инновационных методов в профессиональной подготовке руководителей детских хореогра-фических коллективов :Автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.08 / Т.В. Тарасенко; Южно-Казахстан. пед. ун-т. - Чимкент, 2006. – 28 с.

3. Підготовка майбутнього вчителя до впровадження педагогічних технологій:Навч. посіб./О.М. Пєхота та ін.– К.: В-во А.С.К., 2003.-240с.

4.Професійна освіта: Словник: Навч. посіб. / уклад. Гончаренко С.У. та ін.; за ред.. Н.Г. Ничкало. – К.: Вища шк.., 2000. – 273 с.

Тема 4. Психофізіологічні особливості студентської молоді (1-5 років навчання у Вузі) та їх врахування у роботі студентського хореографічного ансамблю

Завдання до самостійної роботи з теми 4:

1. Законспектувати тему: Анатомо-фізіологічні та психолого-педагогічні особливості студентської молоді та їх врахування в роботі керівника хореографічного ансамблю.

2. Визначити види мислення, які працюють при сприйманні і засвоєнні навчального матеріалу у студентів-хореографів.

3. Надати характеристику видам пам'яті, які парцюють при засвоєнні студентами-хореографами навчального матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99с.

Тема 5. Особливості педагогічної майстерності викладача-хореографа та керівника хореографічного ансамблю

Завдання до самостійної роботи з теми 5:

1. Визначити показники педагогічної майстерності викладача-хореографа.

2. Скласти схему-структуру концептуальної моделі формування педагогічної майстерності керівника хореографічного колективу.

3. З'ясувати основні аспекти педагогічної майстерності керівника хореографічного колективу.

4. Вивчити види педагогічних здібностей педагога-хореографа та скласти кроссворд.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булатова О.С. Педагогический артистизм/ Учебное пособие/ О.С. Булатова. – М.: Академія, 2001. – 239с.

2. Бурля О.А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання: Автореф. дис. канд. пед. наук:13.00.06 / О.А. Бурля; Київ. нац. ун-т культури і мистец. - К., 2004. – 18 с.

3. Бурля О.А. Хореографічне мистецтво як специфічна складова навчального процесу// Вересень. – 2001. – № 3. – С. 60-63.

3. Бурля О.А. До періодизації умов формування професійних якостей педагогів хореографів// Педагогічні науки: Наук.-метод. ж-л. – 2001. – Вип. 1. – С. 132-136.

4. Бурля О.А. Формування професійних якостей хореографа як соціальний попит суспільства// Наукові праці: Збірник. – Миколаїв: Вид-во МФ НаУКМА. – 2001. – Т. 13: Педагогіка. – С. 98-101.

5. Бурля О.А. Роль мистецтва в формуванні морально-етичних якостей особистості// Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: (Альманах): Зб. наук. пр./ Відп. ред. М.М. Бровко, О.Г. Шутов. – К.: Міжнар. фін. агенція", 1998. – С. 106-110.

6. Зязюн И.А. Основы педагогического мастерства. – М., гл. I, - 315 с.

7. Зязюн І.А. Педагогічна майстерність. - К., Вища школа, 1997-213 с.

8. Синиця І.Е. Педагогічний такт і майстерність учителя./І.Е.Синиця – К., 1978. – 138 с.

Тема 6. Педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в ЗОШ та позашкільних закладах освіти.

Завдання до самостійної роботи з теми 6:

1.Визначити сутність універсальних (загальних) і професійних компетенцій випускників-хореографів.

2. З'ясувати сутність педагогічних умов хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в зош**.**

3. Вивчити визначення поняттю педагогічні умови та скласти кроссворд.

4.Визначити нормативні документи які регулюють діяльність хореографічного колективу в зош

ЛІТЕРАТУРА

1.Благова Т.О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти // Т.О. Благова / Вісник Житомирського держ. ун-ту. – 2010. - Вип. 50. Педагогічні науки. – С. 72-76.

2. Бойчук І.Д. Науково-теоретичні основи професійної підготовки майбутніх фахівців у коледжі / І.Д. Бойчук // Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання та спорту :[зб. наук. праць]. – Х., 2009. - № 9. – С. 18-22.

3. Бурцева Г.В. Фактори успішності навчання студента-хореографа в процесі підготовки до майбутньої професійної діяльності / Г. В. Бурцева // Вісник ТГПУ. – 2008. – Вип. 2(76). – С. 36-40.

4. Вишнякова С. М. Профессиональное образование. Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. – М.: НМЦ СПО, 1999. – 538 с.

5. Гончаренко Ю.В. Моніторинг процесу викладання хореографії у системі загальноосвітніх закладів України / Ю. В. Гончаренко // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія: зб. статей. – Ялта: РВВ КГУ, 2006. – Вип. 11. – Ч. 1. – С. 129–137.

6. Гузун Т.І., Гузун М.С. Роль танцю в освітньому процесі // Вісник Житомирського держ. унів. – 2010. - Випуск 49. Педагогічні науки. – С. 76-80.

7. Гусева Н.Ф. Организационный ресурс руководителя творческого коллектива: Методическое пособие. - Сыктывкар: Коми республиканский колледж культуры им. В.Т. Чисталева, 2009. - 32 с.

Тема 7. Виховна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.

Завдання до самостійної роботи з теми 7:

1.Визначити основні завданнями виховної роботи зі студентами хореографами у вузі.

2.З'ясувати основні напрями і форми виховної роботи у студентському танцювальному ансамблі.

3.Надати характеристику естетичному напряму роботи у студентському танцювальному ансамблі.

4.Надати характеристику моральному і фізичному напрямам роботи у студентському танцювальному ансамблі.

5.Надати характеристику фізичному напряму роботи у студентському танцювальному ансамблі.

6.Скласти кроссворд з основних форм і напрямів виховної роботи у студентському танцювальному ансамблі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богомольская М. Учебно - воспитательная работа в детских хореографических коллективах. - М: Искусство, 1982 - 53с.

2. Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99с.

3. Лозова В.І., Троцко Г.В. Теоретичні основи виховання і навчання: Навчальний посібник / Харк. держ. пед. ун-т ім.. Г.С. Сковороди. – 2-е вид., випр. і доп. – Харків: «ОВС», 2002. – 400 с.

4. Колногузенко Б.М. Методика роботи з хореографічним колективом. Хореографічна робота з дітьми: [навч. посібник] / Б.М. Колногузенко. – Харків : ХДАК, 2005. – 135 с.

Тема 8. Організаційна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.

Завдання до самостійної роботи з теми 8:

1. Визначити зміст організаційної діяльності педагога-хореографа на етапі здійснення педагогічного процесу у хореографічному колективі,

2. Зясувати специфічні організаційні уміннями в професійної діяльності педагга-хореографа.

3. Вивчити сутність понять «організаційна діяльність», «організаційні вміння».

ЛІТЕРАТУРА

1. Богомольская М. Учебно - воспитательная работа в детских хореографических коллективах. - М: Искусство, 1982 - 53с.

2. Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99с.

3. Лозова В.І., Троцко Г.В. Теоретичні основи виховання і навчання: Навчальний посібник / Харк. держ. пед. ун-т ім.. Г.С. Сковороди. – 2-е вид., випр. і доп. – Харків: «ОВС», 2002. – 400 с.

4. Колногузенко Б.М. Методика роботи з хореографічним колективом. Хореографічна робота з дітьми: [навч. посібник] / Б.М. Колногузенко. – Харків : ХДАК, 2005. – 135 с.

5. Организационно-творческая работа с хореографическим колективом: Учебная программа. Тюменская государственная академия культуры и искусства - www.tsiac.ru/files/umk/org_tvorch_rabota_s_horov_koll.doc

6. Попов Р.С. Самодеятельный творческий коллектив как среда реализации педагогического потенциала бального танца// http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Popov.pdt

Тема 9. Репетиційна робота у танцювальному гуртку зі студентською молоддю.

Завдання до самостійної роботи з теми 9:

1. **Р**озробити комплекс учбово-тренувальних комбінацій біля станка на матеріалі класичного танцю для студентів-хореографів 1-го року навчання.

2. Розробити комплекс танцювальних комбінацій біля станка на матеріалі сучасного танцю для студентів-хореографів 4-го року навчання.

3.Розробити комплекс учбово-тренувальних комбінацій біля станка на матеріалі народно-сценічного танцю для студентів-хореографів 2-го року навчання.

4. **Р**озробити комплекс танцювальних комбінацій біля станка на матеріалі народної стилізації для студентів-хореографів 3-го року навчання.

5. **Р**озробити комплекс танцювальних комбінацій посеред залу на матеріалі будь-якого виду хореографії для студентів-хореографів 1-4 років навчання.

6. Розробити урок з будь-якого виду хореографії для студентів-хореографів профільних ВНЗ.

ЛІТЕРАТУРА

1.Богомольская М. Учебно-воспитательная работа в детских хореографических коллективах. — М: Искусство, 1982 - 53с.

2. Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99с.

3. Лозова В.І., Троцко Г.В. Теоретичні основи виховання і навчання: Навчальний посібник / Харк. держ. пед. ун-т ім.. Г.С. Сковороди. – 2-е вид., випр. і доп. – Харків: «ОВС», 2002. – 400 с.

4. Колногузенко Б.М. Методика роботи з хореографічним колективом. Хореографічна робота з дітьми: [навч. посібник] / Б.М. Колногузенко. – Харків : ХДАК, 2005. – 135 с.

Тема 10. Постановча робота у танцювальному колективі зі студентською молоддю.

Завдання до самостійної роботи з теми 10:

1. Скласти фрагмент танцювальної композиції для студентів-хореографів 1-го року навчання, зробити музичний і ритмічний аналіз його.

2.Законспектувати тему: Специфіка постановчої роботи у студентському хореографічному ансамблі.

3.Визначити складові частини постановчого процесу(особливості написання композиційного плану танцювальної композиції, особливості музичного розбору хореографічної композиції, визначення ідеї, жанру, танцювальної лексики, малюнків, костюмів виконавців, атрибутів).

4.Розібрати композиційний план танцювального номеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богомольская М. Учебно - воспитательная работа в детских хореографических коллективах. - М: Искусство, 1982 - 53с.

2. Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009.–99с.

3. Колногузенко Б.М. Методика роботи з хореографічним колективом. Хореографічна робота з дітьми: [навч. посібник] / Б.М. Колногузенко. – Харків : ХДАК, 2005. – 135 с.

Тема 11. Етапи підготовки студентів-хореографів до майбутньої балетмей-стерської діяльності.

Завдання до самостійної роботи з теми 11:

1. Визначити основні етапи підготовки студентів-хореографів до майбутньої балетмейстерської діяльності.

2. Зясувати види балетмейстерської діяльності та їх характерні особливості.

3. Вивчити закони драматургії хореографічного твору та проаналізувати власно створену хореографічну композицію за їх законами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Благова Т.О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти // Т.О. Благова / Вісник Житомирського держ. ун-ту. – 2010. - Вип. 50. Педагогічні науки. – С. 72-76.

2. Бойчук І.Д. Науково-теоретичні основи професійної підготовки майбутніх фахівців у коледжі / І.Д. Бойчук // Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання та спорту :[зб. наук. праць]. – Х., 2009. - № 9. – С. 18-22.

3. Бурля О.А. Хореографічне мистецтво як специфічна складова навчального процесу// Вересень. – 2001. – № 3. – С. 60-63.

4. Бурля О.А. До періодизації умов формування професійних якостей педагогів хореографів// Педагогічні науки: Наук.-метод. ж-л. – 2001. – Вип. 1. – С. 132-136.

Тема 12. Критерії та рівні формування вмінь у студентів-хореографів інтерпретувати сучасні хореографічні твори.

Завдання до самостійної роботи з теми 12

1. Визначити критерії формування вмінь у студентів-хореографів інтерпретувати сучасні хореографічні твори.

2. З'ясувати рівні формування вмінь у студентів-хореографів інтерпретувати сучасні хореографічні твори.

3. Вивчити сутність понять: інтерпретація, інтерпретаційні вміння, інтерпретація у хореографічному мистецтві, види інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Крицький В.М. Формування умінь художньої інтепретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти. Автореферат дис. - К.1999-25с.

Тема 13. Особливості підготовки студента-хореографа до художньо-творчої діяльності.

Завдання до самостійної роботи з теми 13:

1. Зробити кросворд за темою: Особливості художньо-творчої діяльності у студентському хореографічному колективі .

2. Вивчити сутність понять: творча діяльність, художньо-творча діяльність хореографічного келективу.

3. З'ясувати види художньо-творчої діяльності у студентському хореографічному ансамблі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Качалов А.В. Педагогические условия формирования творческой самостоятельности студентов педвуза / А.В. Качалов // Известия Уральського госуд. ун. – 2009.- №1/2 (62). – С.212-217.

2. Сердюк Т. І. Зміст та структура художньо-естетичного досвіду майбутнього вчителя хореографії: БДПУ, № 4,2006 –С.195-202.

3. Ліманська О.В. Художньо-творча діяльність ансамблю танцю в контексті розвитку хореографічного мистецтва /Ліманська О.В.// Ві-

сник ХДАДіМ: Зб. наук. пр. за ред. Даниленка В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2010. – 250 с. (Мистецтвознавство: №1. –С.220-222.

4. Лімaнська О.В. Формування особистості студента в процесі художньо-творчої діяльності/Лімaнська О.В.// Актуальні проблеми сучасної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції: хореографічне та музичне мистецтво: Матеріали науково-практ. Конфер., 12-14 квітня 2011 р., м. Харків. – Зб. ст. – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2011. – С.28-31.

Контрольні питання
з предмету «Методика роботи з хореографічним колективом»
для студентів магістрів денної та заочної форми навчаня.

1. Дайте визначення мети та завданням курсу «МРХК».
2. Дайте визначення поняттям «танець» та «хореографія», спільні та відмінні риси.
3. Які виразні засоби танцю ви знаєте, дайте їм характеристику?
4. Які теорії сутності танцю ви знаєте, дайте їм характеристику?
5. Перелічте функції хореографчного мистецтва та дайте їм тлумачення.
6. Які жанри, форми, типи та види хореографічного мистецтва ви знаєте?
7. Етимологія понять «художній напрям» та «хореографічний напрям».
8. Етимологія понять «художній стиль», «хореографічний стиль».
9. Які методи викладання хореографічних дисциплін ви знаєте, надайте їм стислу характеристику?
10. Перелічите та охарактеризуйте методичні прийоми викладання хореографічних дисциплін.
11. Дайте характеристику формам хореографічного навчання у вузах.
12. Надайте класифікацію принципам хореографічного навчання у вузах.
13. Розкрийте зміст понять «хореографічний колектив», «студентський хореографічний колектив», « аматорський хореографічний колектив».
14. Надайте визначення поняттям «адаптація», «адаптація в навчанні», «адаптація професійна». Які види адаптації студентів-хореографів до фізичних та психологічних навантажень ви знаєте?
15. Які види і напрями соціальної адаптації студентів-хореографів ви знаєте. Назвіть особливості психолого-педагогічної адаптації студентів-хореографів до процесу навчання та художньо-творчої діяльності.
16. Перелічте особливості адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у профільних ВНЗ.
17. Перелічте психологічні та фізіологічні особливості студентів 1-5 років навчання та їх врахування в учбово-виховній роботі хореографічного ансамблю народно-сценічного танцю.
18. Перелічте методичні принципи побудови уроків з народно-сценічного танцю у профільних Вузах зі студентами 1-5 курсів.

19. Назвіть показники формування педагогічної майстерності майбутнього керівника хореографічного колективу в процесі фахової підготовки хореографів.

20. Які види стилів діяльності і рівні результативної діяльності викладача-хореографа у профільних ВНЗ ви знаєте?

21. Які принципи створення атмосфери психологічної підтримки викладачем у хореографічному колективі ви знаєте?

22. Які етапи створення студентського хореографічного колективу та функції керівника-хореографа в них ви знаєте?

23. Перелічте особливості та структуру індивідуального стилю професійної діяльності викладача хореографа.

24.Перелічте методичні принципи створення комбінацій біля станка та посеред залу народно-сценічного та класичного танцю.

25. Перелічте педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в ЗОШ та позашкільних закладах освіти.

26. Принципи виховної роботи у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю у профільних ВНЗ та позашкільних закладах освіти.

27. Принципи організаційної роботи у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю у профільних ВНЗ та позашкільних закладах освіти.

28. Принципи учбово-репетиційної роботи у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю у профільних ВНЗ та позашкільних закладах освіти.

29. Принципи постановчої роботи у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю у профільних ВНЗ та позашкільних закладах освіти.

30. Етапи підготовки студентів-хореографів до майбутньої балетмей-стерської діяльності.

31. Основи дихання у хореографії.

32. Особливості біомеханіки танцювальних рухів класичного та народно-сценічного танцю.

33. Критерії та рівні формування вмінь у студентів-хореографів інтерпретувати сучасні хореографічні твори.

34. Особливості підготовки студента-хореографа до художньотворчої діяльності.

35. Специфіка професійної підготовки учителя хореографії у ВНЗ.

36. Принципи формування хореографічної майстерності майбутніх вчителів хореографії у процесі фахової підготовки у ВНЗ.

37. Зміст та основні завдання художньо-творчої діяльності студентів спеціальності „Хореографія”.

38. Надайте класифікацію жанрам, стилям, видам, формам народно-сценічних танців різних країн світу.

39. Перелічте принципи підбору репертуару студентського ансамблю народно-сценічного танцю.

40. Розкрийте методику проведення відкритого уроку, концерту-звіту хореографічного колективу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асеев В. Г. Адаптация учащихся и молодежи к трудовой и учебной деятельности / В. Г.Асеев. - Л., 1986. - 135с.
2. Бабанский Ю.К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса: Методические основы / Ю. К. Бабанский. – М.: Просвещение, 2007. – 192 с.
3. Батышева С.Я. Энциклопедия профессионального образования: В 3 т. / С.Я. Батышева. – М.: АПО, 1999. – Т.2 – 390 с.
4. Березова Г. О. Хореографічна робота з дошкільнятами / Г.О.Березова; 2-ге вид. – К.: Музична Україна, 1989. – 208с.
5. Бистрянцева Н.М. Методи роботи з музичним супроводом у процесі створення хореографічної постановки / Бистрянцева Н.М. – Т.: Вісник освіти, 2007. – № 2. – С. 174-178.
6. Бондаренко Л.А. Танцювальні композиції та етюди танців народів світу / Бондаренко Л.А., Бердовський О.Я. – К.: Муз. Україна, 1971. – 75 с.
7. Благова Т.О. Особливості професійної підготовки майбутніх учителів-хореографів у системі педагогічної освіти // Т.О. Благова / Вісник Житомирського держ. ун-ту. – 2010. - Вип. 50. Педагогічні науки. – С. 72-76.
8. Бойчук І.Д. Науково-теоретичні основи професійної підготовки майбутніх фахівців у коледжі / І.Д. Бойчук // Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання та спорту :[зб. наук. праць]. – Х., 2009. - № 9. – С. 18-22.
9. Богомольская М. Учебно - воспитательная работа в детских хореографических коллективах / М. Богомольская; - М: Искусство, 1982. - 53с.
10. Бойко О.С. Художній образ у народно-сценічній хореографії як предмет мистецтвознавчого дослідження. / О.С. Бойко// Культура і сучасність. – 2005. – №2. – С. 103-108.
11. Бондарева К.І., Козлова О.Г. Педагогічний аналіз інноваційної діяльності вчителя: Наук.-метод. посіб. /К.І. Бондарева , О.Г.Козлова.- Суми: Слобожанщина, 2001. – 44 с.
12. Бондаренко Л. А. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях./Л.А. Бондаренко – К.: Муз. Украина, 1985. – 221с.
13. Бугаєць Н.А. Методика роботи з хореографічним колективом: Навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009. – 99 с.
14. Бугаєць Н.А. Методика роботи з дитячим хореографічним колективом сучасного бального танцю: Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Хореографія» / Н.А. Бугаєць, О.І.Пінчук, С.І.Пінчук – Х., 2009. – Ч. 1. – 100с.

15. Бугаєць Н.А., Ліманська О.В. Народно-сценічний танець: Вправи біля станка / навчальний посібник / Н.А. Бугаєць, О.В. Ліманська – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009. – 136 с.

16. Бугаєць Н.А., Полянська І.М. Методика викладання хореографічних дисциплін (народно-сценічний танець): теоретико-методологічні основи курсу. Методичні рекомендації.-Х., 2009.– 60с.

17. Булатова О.С. Педагогический артистизм: Учебное пособие/ О.С. Булатова; – М.: Академія, 2001. – 239с.

18. Бурля О.А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання: Автореф. дис. канд. пед. наук:13.00.06 / О.А. Бурля; Київ. нац. ун-т культури і мистец. - К., 2004. – 18 с.

19. Бурля О.А. Хореографічне мистецтво як специфічна складова навчального процесу// Вересень. – 2001. – № 3. – С. 60-63.

20. Бурля О.А. До періодизації умов формування професійних якостей педагогів хореографів// Педагогічні науки: Наук.-метод. ж-л. – 2001. – Вип. 1. – С. 132-136.

21. Бурля О.А. Формування професійних якостей хореографа як соціальний попит суспільства// Наукові праці: Збірник. – Миколаїв: Видво МФ НаУКМА. – 2001. – Т. 13: Педагогіка. – С. 98-101.

22. Бурля О.А. Роль мистецтва в формуванні морально-етичних якостей особистості// Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: (Альманах): Зб. наук. пр./ Відп. ред. М.М. Бровко, О.Г. Шутов. – К.: Міжнар. фін. агенція", 1998. – С. 106-110.

23. Бурцева Г.В. Фактори успішності навчання студента-хореографа в процесі підготовки до майбутньої професійної діяльності / Г.В. Бурцева // Вісник ТГПУ. – 2008. – Вип. 2(76). – С. 36-40.

24. Бурцева Г.В. Проэктирование и реализация програмно-целевой системы обучения студента-хореографа / Бурцева Г.В. – М.: Искусство, 2006. – № 4. – с. 160-162.

25. Волчукова В.М. Методичні рекомендації з курсу «Основи композиції та постановки танцю» (за кредитно-модульною системою навчання) / В.М.Волчукова, І.М. Полянська, О.В. Барабаш, О.В. Ліманська. – Харків: ХНПУ, 2006. – 52с.

26. Волчукова В.М.Теоретико-методологічні основи хореології / Навчально-методичний посібник / В.М.Волчукова, Н.А. Бугаєць, О.В. Ліманська, В.А. Сидореко – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2012. – 244 с.

27. Голдрич О. С. Хореографія. Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / Голдрич О. С. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – 172 с.

28. Гончаренко Ю.В. Хореографія: основи класичного танцю // Навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів / Гончаренко Ю.В. – З.: Запорізький національний університет, 2012. – 220с.

29. Григорович Ю.Н. Балет. / Ю.Н. Григорович // Энциклопедия. - М.: Сов. энциклопедия, 1981.- 623с.

30. ГриньоваВ.М. Педагогічна майстерність учителя: Навчальний посібник для студентів, викл., учителів /В.М.Гриньова, Г.В. Троцко, Т.О. Дмитренко, С.Т. Золотухіна, В.І. Смагін –Х.:Вид.Шуст А.І.– 252с.

31. Гончаренко Ю.В. Моніторинг процесу викладання хореографії у системі загальноосвітніх закладів України / Ю. В. Гончаренко // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія: зб. статей. – Ялта: РВВ КГУ, 2006. – Вип. 11. – Ч. 1. – С. 129–137.

32. Гончаренко С.У. Професійна освіта: Словник: Навч. посіб. / С.У. Гончаренко та ін.; за ред.. Н.Г. Ничкало. – К.: Вища шк.., 2000. – 273 с.

33. Гузун Т.І., Гузун М.С. Роль танцю в освітньому процесі // Вісник Житомирського держ. унів. – 2010. - Випуск 49. Педагогічні науки. – С. 76-80.

34. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: Учебное пособие для вузов искусств и культуры /Г.П. Гусев. – М.: ВЛАДОС, 1999 – 135с.

35. Гусева Н.Ф. Организационный ресурс руководителя творческого коллектива: Методическое пособие / Н.Ф.Гусева - Сыктывкар: Коми республиканский колледж культуры им. В.Т. Чисталева, 2009. - 32 с.

36. Дьяченко М.И. Психология высшей школы / М.И.Дьяченко, Л.А.Кандыбович - Минск: Изд-во БГУ, 1978. – 170с.

37. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю // Навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв / Зайцев Є.В. – В.: Нова книга, 2009. – 416с.

38. Захаров Р.В. Балетмейстер в ансамбле народного танца / Захаров Р. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976. – 312с.

39. Зеер Э.Ф. Психология профессий: Учебное пособие для студентов вузов. / Э.Ф.Зеер – 5-е узд., перераб. и доп. – Академический проект, Фонд «Мир», 2008. – 336с.

40. Зязюн И.А. Основы педагогического мастерства / И.А.Зязюн – М., гл. І, - 315с.

41. Зязюн І.А. Педагогічна майстерність / И.А.Зязюн - К., Вища школа, 1997-213с.

42. Качалов А.В. Педагогические условия формирования творческой самостоятельности студентов педвуза / А.В. Качалов // Известия Уральського госуд. ун. – 2009.- №1/2 (62). – С.212-217.

43. Калинчук О. Сучасні вимоги до хореографічної підготовки майбутнього педагога-тренера/ О. Калинчук - 2005 -115с.

44. Климов Е.А. Индивидуальный стиль деятельности в зависимости от типологических свойств нервной деятельности. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1969.- 278 с.

45. Коваль П.М. Педагогічні засади розвитку особистісних якостей молодших школярів засобами ритміки і хореографії: дис. канд. пед. наук:

13.00.01/ Коваль П. М. – Ів.-Франківськ, 1998. – 182 с.

46. Коджаспирова Г.М. Словарь по педагогике / Г.М.Коджаспирова, А.Ю.Коджаспиров – Москва: ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ», 2005. – 448 с.

47. Колногузенко Б.М. Основы руководства и постановочной работы в самодеятельном ансамбле народного танца / Б.М.Колногузенко – Х.: Диарт, 1990. – 58 с.

48. Колногузенко Б.М. Методика роботи з хореографічним колек-тивом. Хореографічна робота з дітьми: Навч. посібник / Б.М. Колногузенко. – Харків : ХДАК, 2005. – 135 с.

49. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах та Комплексна програма художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах // Директор школи. – 2005. - №4 (340). – С. 2-16.

50. Концепция воспитательной работы в вузах Харьковской области: Харьков: ХГПУ, 1998 – 20с.

51. Костюк Г.С. Вікова психологія / Г.С.Костюк - К.: Радянська школа, 1976,- 564с.

52. Кузнецова Т. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа и его формирование : автореф. дис. на соискание степ. канд. пед. наук: спец.13.00.08 "Теория и методика профессиональногообразования" /Т. Кузнецова. – Нижний Новгород, 1992. – 17 с.

53. Кузьмінський А.І. Педагогіка вищої школи: Навч. посіб./ А.І.Кузьмінський – К.: Знання, 2005. – 486 с.

54. Курлянд З.Н. Педагогіка вищої школи: Навч. посіб. / З.Н. Курлянд, Р.І. Хмелюк, А.В. Семенова та ін.; За ред.. З.Н. Курлянд. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Знання, 2005. -399 с.

55. Ліманська О.В.Формування особистості студента в процесі художньо-творчої діяльності / О.В. Ліманська // Матеріали науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції: хореографічне мистецтво» - Харків, 2011- Вип.2 – С.28-31.

56. Лозова В.І. Теоретичні основи виховання і навчання: Навчальний посібник / В.І.Лозова, Г.В.Троцко; Харк. держ. пед. ун-т ім.. Г.С. Сковороди. – 2-е вид., випр. і доп. – Харків: «ОВС», 2002. – 400 с.

57. Лутошкин А.Н. Как вести за собой: старшеклассникам об основах организаторской работы / А.Н.Лутошкин – М.: Педагогика, 1981. – С. 116-132.

58. Макаренко Л. Розвиток творчих здібностей майбутніх педагогів-хореографів / Макаренко Л. – У.: Мистецтво та освіта. – 2005. – № 4. – С. 14-17.

59. Макарова Л. Индивидуальный стиль профессиональной деятельности преподавателя высшей школы / Л. Маркова. – Тамбов, 1999. – 242 с.

60. Маркова А.К., Никонова А.Л. Психологические особенности индивидуального стиля деятельности учителя // Вопросы психологи, 1987. - № 5. - С.47.

61. Мартиненко О. Шкільний курс хореографії в системі мистецьких дисциплін початкової освіти // Початкова школа. – 2010.- №5.–С. 50-54.

62. Мистецтво. 1-4 класи. Інтегрована програма для загальноосвітніх шкіл / Укл. Л. Масол та ін. // Початкова школа. – К., 2001. - №7. – С. 29-35.

63. Митакович Л.А. Подготовка бакалавров художественного образования по профилю «Хореографическое искусство» к решению профессиональных задач: Автореф. дис. канд.пед. наук: 13.00.08 / Л.А. Митакович; Башкир. гос. пед. ун-т им. М. Акмуллі. – Уфа, 2010. – 28 с.

64. Митакович Л.А. Подготовка будущих педагогов-хореографов к решению профессиональніх задач // Известия Российского госуд. пед. ун-та им. А.И. Герцена.- 2009. - № 116. – С. 185-189.

65. Назарова О.Л. Новые информационные технологи в управлении качеством образовательного процесса в колледже / О.Л. Назарова // Інформатика и образование. – 2003. - №11. – 79-84.

66. Олексюк Л.В. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки: Атореф. дис. док. пед наук.:13. 00.01/ КГУ ім. Тараса Шевченка. – К., 1997.-24с.

67. Онучак Л.В. Педагогічні умови організації самостійної позааудиторної роботи студентів /Л.В.Онучак – К, 2002 -45с.

68. Подласый И. П. Педагогика. Новый курс: Учебник для студ. пед. вузов: В. 2 кн. Кн 2: Процесс воспитания/ И. П. Подласый. – М.: ВЛАДОС, 1999. – 256 с.

69. Пуляева Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. / Л.Е.Пуляева. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина., 2001р., – 450с.

70. Пуртурова Т.В. Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. / Т.В.Пуртурова. –М.: Владос., 2003р., – 256с.

71. Пєхота О.М. Підготовка майбутнього вчителя до впровадження педагогічних технологій: Навч. посіб./О.М. Пєхота та ін.– К.: В-во А.С.К., 2003.-240с.

72. Разумный В.А. Система образования на рубеже третьего тысячелетия. Опыт философии и педагогики / В.А.Разумный – М.: Педагогика, 1996-280с.

73. Рожко М.М. Формування творчої активності студентів-хореографів інститутів культури і мистецтв // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченко / Рожко М.М. – Л.: Видавництво Луганського ун-ту – 2008. – № 8. – С. 193-198.

74. Рубинштейн С.Л. Принципы творческой самодеятельности: к

философским основам современной педагогіки / С.Л.Рубинштейн // Вопросы психологии. – 1986. - № 4. – С. 101- 108.

75. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтном танце: Учеб.-метод. пособие. 2-е изд. / Серебренников Н.Н. – Л.: Искусство, 1979. – 151 с.

76. Серьожнікова Р.К. Основи психології і педагогіки: Навчальний посібник /Р.К.Серьожнікова, Н.Д.Пархоменко, Л.С.Яковицька – К.: Центр навчальної літератури, 2003. – 243 с.

77. Синиця І.Е. Педагогічний такт і майстерність учителя./ І.Е.Синиця – К., 1978. – 138с.

78. Сисоєва С.О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня / С.О.Сисоєва - К., 1990. – 248с.

79. Сластенин В.А. Теория и методика профессионального образования: Учебно-методическое пособие / В.А.Сластенин – М., 2004. – 340 с.

80. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера // Учебное пособие для культурно-просветительских фак.. вузов культуры и искусств / Смирнов И.В. – М.: Просвещение, 1986. – 100 с.

81. Сухомлинський В.О. Павлиська середня школа /В.О.Сухомлинський // Вибр.твори: У 5-ти т. – Т. 4 – К., 1977. – 390 с.

82. Тараканова А. Хореографія. Програма для середньої загальноосвітньої школи (1-4 класи) // Початкова школа. – 2000. - № 10. – С.42-45.

83. Тараканова А.П. Система хореографічного виховання у школі і позашкільних закладах /А.П. Тараканова -Київ, 1996.- 76 с.

84. Тарасенко Т. В. Взаимосвязь традиционных и инновационных методов в профессиональной подготовке руководителей детских хореогра-фических коллективов :Автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.08 / Т.В. Тарасенко; Южно-Казахстан. пед. ун-т. - Чимкент, 2006. – 28 с.

85. Тригуб І.В., Тригуб С.В. Організаційно-змістові пріоритети фахової підготовки вчителя-хореографа /І.В.Тригуб , С.В.Тригуб // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2009. - № 2. – С. 405-412.

86. Тригуб С.В. Творча та організаційна діяльність керівника дитячого хореографічного колективу в загальноосвітній школі/ С.В. Тригуб// Сучасна мистецька освіта; реалії та перспективи: зб. Нак.праць. – Київ – Суми: СумДПУ, 2004, С.155 – 162.

87. Ушакова Ю.В. Педагогические особенности занятий образной хореографии с детьми младшего возроста: дисс. ...канд.пед.наук: 13.00.02/ Ушакова Ю. В. – М., 2001. – 190 с.

88. Філіппова Л. Сутність та зміст поняття «педагогічні умови» / Л.Філіппова // Молодь і ринок. – 2009. - №11 (58). – С. 130 – 133.

89. Фриз П. Розвиток творчих здібностей дитини в хореографічному колективі /П.Фриз // Молодь і ринок. – 2008. - №3.- С. 71-76.

90. Холл Д. Уроки танцев: лучшая методика обучения танцам / Д. Холл ; пер. с англ. Т. В. Сидориной. – М. : АСТ: Астрель, 2009. – 409 с.

91. Цвєткова Л.Ю. Методика викладання класичного танцю. Підручник / Л.Ю.Цвєткова – 3-е вид. – К.: Альтерпрес, 2010. – 324 с.

92. Шадриков В.Д. Новая модель специалиста: инновационная подготовка и компетентностный подход / В.Д.Шадриков // Высшее образование сегодня. – 2004. - №8.- С. 26-31.

93. Шариков Д.І. Класифікація сучасної хореографії / Д.І. Шариков – К.: Видавець Карпенко В.М., 2008. – 168 с.

94. Щолокова О. Програма «Мистецтво» для 1-2 класів навчальних загальноосвітніх закладів // Початкова школа /О. Щолокова, Л.Ващенко – 2001. - № 8. – С. 8-10.

95. Шушкевич С.Н. Педагогические условия профессиональной подготовки студентов педагогического вуза как субъектов инновационной деятельности / С.Н. Шушкевич // Вестник МГУ. Культура и искусство. – 2010. - №2. – С. 172-175.

96. Шевченко В.Т. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії. Навчально-методичний посібник / Шевченко В.Т. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 184 с.

97. Щербань П. Сутність педагогічної культури / П. Щербань // Вища освіта України – К. №10. -2004. – С. 44-46.

98. Юрьева М.Н., Макарова Л.Н. Компетентностная модель выпускника-хореографа/ Юрьева М.Н., Макарова Л.Н. // Высшее образование сегодня. – 2010. - № 4. – С. 50-53.

99. Юрьева М.Н. Профессионально-творческое становление личности студента-хореографа в вузах культуры и искусств: Автореф. дис. докт. пед. наук: 13.00. 08 / М.Н. Юрьева; Спб. ун-т культуры и искусств. - М., 2010. – 47 с.

100. Яхнина Е.З. Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений /Е.З. Яхнина – М.: Гуманит. узд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

101. www.tsiac.ru/files/umk/org_tvorch_rabota_s_horov_koll.doc. Организационно-творческая работа с хореографическим колективом: Учебная программа. Тюменская государственная академия культуры и искусства.

102. http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Popov.pdf Попов Р.С. Самодеятельный творческий коллектив как среда реализации педагогического потенциала бального танца.

103. http://www.rusnauka.com/10._ENXXIV_2007/Pedagogica/21814.doc.htmШамрова О.А. Особенности профессиональной подготовки руководителей хореографических коллективов.

104. http://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/3145 Концептуальні засади розвитку педагогічної освіти України та її інтеграції в європейський простір.

105. http://osvita.ua/legislation/law/2235-Закон України «Про вищу освіту»

106. http://osvita.ua/legislation/law/2231 -Закон України «Про освіту», ст.12

107. http://osvita.ua/legislation/law/2241-Закон України «Про позашкільну освіту», ст.16.

108. http://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/3145 - Концептуальні засади розвитку педагогічної освіти України та її інтеграції в європейський простір.

109. www.arira.ru/improvizatsia-i-khoreografiya.htm. - Гиршон А. Импровизация и хореография.

ДОДАТКИ

Додаток А

Таблиця тематичного плану дисципліни «МРХК»
п'ятого року навчання (для магістрів денної форми навчання)

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин					
	Денна форма					
	Усього	у тому числі				
		Лек	Пр	Лаб	Інд	Ср
1	2	3	4	5	6	7
Модуль 1						
Змістовий модуль 1. Предмет та теоретичні основи курсу «Методика роботи з хореографічним колективом».						
Тема 1. Предмет та теоретичні основи курсу «Методика роботи з хореографічним колективом».	9	2	2			5
Тема 2. Особливості адаптації студентів-хореографів до педагогічних умов навчання у ВНЗ.	8		2			6
Тема 3. Методи, принципи та форми роботи зі студентським хореографічним колективом.	11	2	2			7
Тема 4. Психофізіо-логічні особливості студентської молоді(1-5 років навчання у Вузі) та їх врахування у роботі студентського хореографічного ансамблю.	12	2	4			6
Тема 5. Особливості педагогічної майстерності викладача-хореографа та керівника хореогра-фічного ансамблю.	8		2			6

1	2	3	4	5	6	7
Тема 6. Педагогічні умови хореографічної підготовки студентів до роботи з ансамблем танцю в ЗОШ та позашкільних закладах освіти.	10	2	2			6
Разом за змістовим модулем1.	58	8	14			36
Змістовий модуль 2. Предмет та теоретичні основи курсу «Методика роботи з хореографічним колективом».						
Тема 7. Виховна робота у танцювальному ансамблі зі студентською молоддю.	10	2	2			6
Тема 8. Організаційна робота у танцюваль- ному ансамблі зі сту-дентською молоддю.	8		2			6
Тема 9. Репетиційна робота у танцюваль-ному гуртку зі сту-дентською молоддю.	9		2			7
Тема 10. Постановча робота у танцювальному колективі зі сту-дентською молоддю.	14	4	4			6
Тема 11. Етапи підготовки студентів-хореографів до майбутньої балетмей-стерської діяльності.	7	2	2			3
Тема 12. Критерії та рівні формування вмінь у студентів-хореографів інтер-претувати сучасні хореографічні твори.	8	2	2			4
Тема 13. Особливості підготовки студента-хореографа до художньо-творчої діяльності.	6		2			4
Підсумковий контроль.	2					
Разом за змістовим модулем 2.	62	10	16			36
Усього годин	120	18	30			72

Додаток Б

Принципи побудови уроку народно-сценічного танцю для профільних вищих, середніх спеціалізованих навчальних закладів та аматорських хореографічних колективів.

Розробка уроку народно-сценічного танцю для середніх спеціальних навчальних закладів чи хореографічних колективів підсумовує знання і вміння, здобуті студентами упродовж чотирьох років навчання. Проведення таких уроків під час педагогічної (9 семестр), науково-педагогічної практики (10 семестр) у Вузі забезпечує охоплення всіх усіх аспектів фахової діяльності педагога-хореографа, активізує творче мислення студентів, сприяє набуттю організаційно-методичного досвіду в умовах навчального процесу.

Процес підготовки до проведення уроку народно-сценічного танцю складається з 2-х етапів.

Мета підготовчого етапу, що передує проведенню уроку, полягає в самостійній розробці майбутнього заняття. Цей процес включає:

- визначення вікових особливостей учнів;
- урахування творчої спрямованості колективу;
- ознайомлення з обсягом навчальної програми на основі відповідних нормативних документів (разі їх відсутності – узгодження обсягу з викладачем, обґрунтування доцільності включення в план уроку тих чи інших рухів та їх поєднання, ступеня складності);
- складання плану конспекту уроку з визначенням його мети, послідовності викладу матеріалу, порядку чергування засвоєних та нових вправ;
- визначення музичної розкладки рухів та їх взаємне узгодження;
- добір музичного оформлення уроку у відповідності з віковими особливостями і рівнем складності матеріалу;
- визначення форм, прийомів і методів, що забезпечили б результативність заняття.

На наступному етапі розроблений урок узгоджується з викладачем і коригується з ним у ході індивідуальних занять, після чого виноситься на обговорення групи. Це дозволяє виявити сильні та слабкі сторони уроку і відшукати оптимальні засоби реалізації поставлених завдань.

Додаток В

План проведення першого заняття з хореографії у ЗОШ, профільних ліцеях мистецтв, гімназіях, позашкільних закладах освіти

- Дітей привітно зустрічають, шикують за зростом (маленьких ставлять попереду) і під музику маршу вводять в залу.
- Зупинивши дітей півколом керівник вітається, називає своє ім'я та по батькові, відмічає в журналі присутніх, проводить коротеньку бесіду про зовнішній вигляд гуртківців та їх організованість, про особисту гігієну та одяг для занять. Знайомлячись із кожною дитиною, керівник з'ясовує, хто вміє танцювати, що саме. Розмова ведеться спокійно, доброзичливо, заохочуючи усіх до участі в бесіді. Після цього приступає до занять.
- Керівник пропонує дітям виконати марш на місці, починаючи з правої ноги, перевіряє, чи вміють діти обертатися праворуч, ліворуч, навколо себе. Потім всі шикуються у велике коло і рухаються, виконуючи маршовий крок, перемінний крок, кроки на півпальцях та ін. кроки та біг.
- Закінчивши кроки по колу, діти підходять до станка і обертаються до нього спиною. Керівник розучує позиції ніг: першу, другу, третю, а також позиції рук: підготовчу, першу, другу і третю. Тут же діти вивчають уклін, окремо для дівчаток і хлопчиків, якщо група змішана.
- По вивченню позицій ніг і рук діти під марш шикуються четвірками посеред залу, обличчям до керівника. Поклавши руки на талію, діти вивчають нескладні рухи українського, російського, білоруського народних танців: притупи, колупалочку і т. ін. Спочатку всі роблять разом, а потім кожна група по черзі, щоб керівник непомітно перевірив здібності кожної дитини.
- Закінчується заняття вправами для рук, голови й корпусу (пор де бра), які відновлюють дихання і заспокоюють організм дитини. Діти роблять уклін керівникові і акомпаніатору й організовано виходять із залу.

План проведення уроку з «МВХД народно-сценічного танцю» для студентів 2- го року навчання профільних педагогічних ВНЗ

Розділ 1. Народно-сценічний екзерсис біля станка.

1. Уклін у характері молдавського народно-сценічного танцю «Хора».
2. Напівприсідання та глибокі присідання у характері російського народно-сценічного танцю.
3. Висування ноги по підлозі у характері молдавського народно-сценічного танцю «Молдавеняска».
4. Маленькі кидки у характері італійського народно-сценічного танцю «Тарантела».
5. Flik-flak у характері італійського народно-сценічного танцю «Тарантела».
6. Повертання ступні опорної ноги (pas tortille) у характері татарського народно-сценічного танцю.
7. Колообертання ногою по підлозі у характері польського народно-сценічного танцю «Мазурка».
8. Підготовка до вірьовочки у характері італійського народно-сценічного танцю «Тарантела».
9. Напівприсідання на опорній нозі з повертанням робочої ноги з не виворітного у виворітне положення у характері молдавського народно-сценічного танцю «Хора».
10. Adagio у характері молдавського народно-сценічного танцю «Хора».
11. Великі кидкові рухи у характері угорського народно-сценічного танцю «Чардаш».
12. Вправи на вистукування у російському характері.

Розділ 2. Народно-сценічний екзерсис посеред залу.

1. Основні елементи рухів українського народно-сценічного танцю (тинок у чоловічому та жіночому танцях, бігунець, колупалочка, вірьовочка, вихилясник, припадання, перемінний крок, голубці у жіночому та чоловічому танцях, обертання на місці, присядки (повзунець, мітелочка).

2. Основні елементи рухів російського народно-сценічного танцю (перемінний крок уперед, боковий хід, припадання, вірьовочка, гармошка, ялинка, обертання по діагоналі, посеред залу у російському характері).

Розділ 3. Етюдна робота.

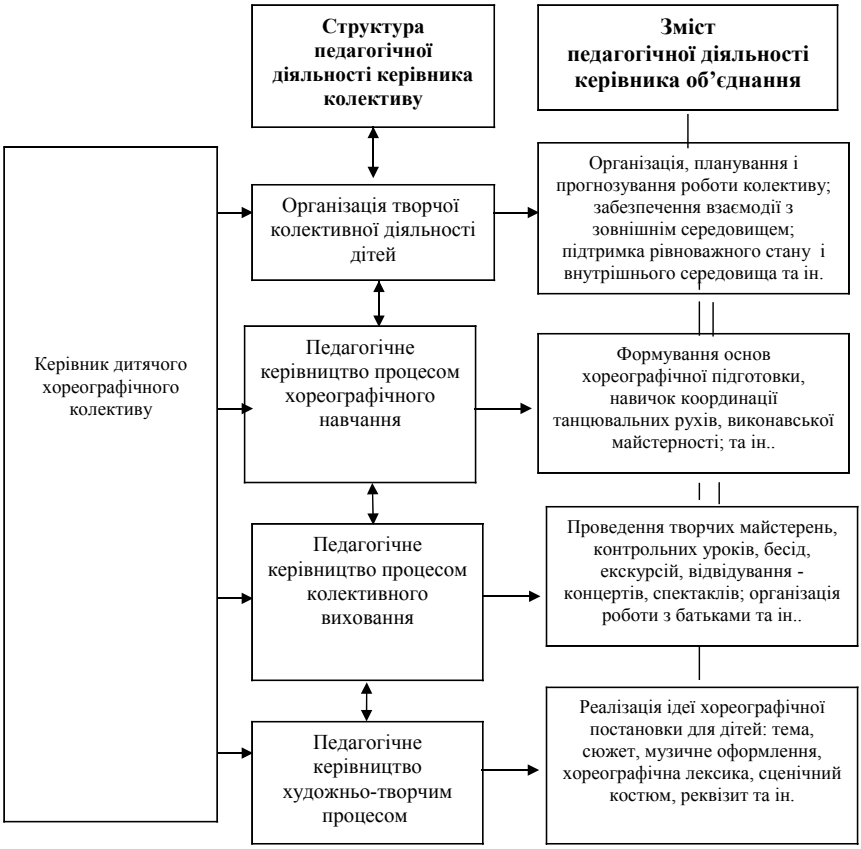
1.Відпрацювання основних танцювальних рухів, комбінацій, фігур молдавських танців «Хора», «Молдавеняска».

2.Відпрацювання основних танцювальних рухів, комбінацій, фігур молдавського танцю «Бетута».

3. Уклін концертмейстеру та викладачу у характері молдавського танцю «Хора».

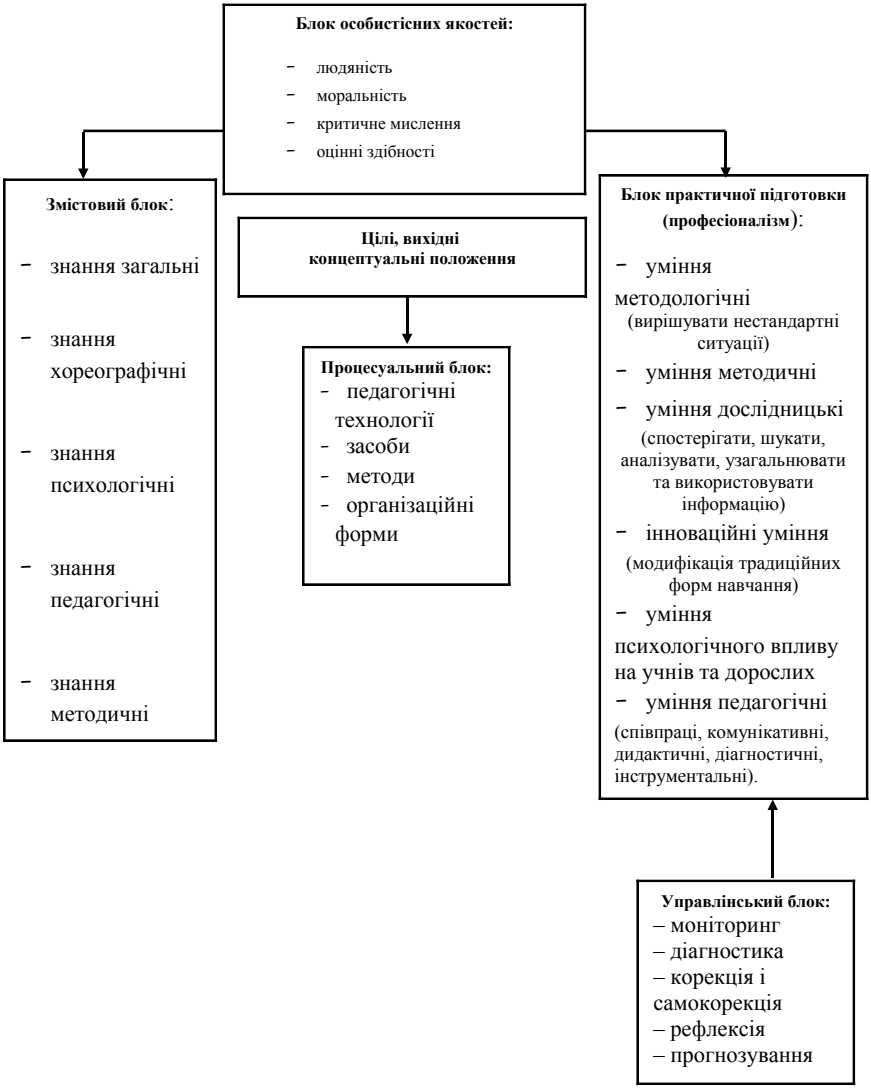
Додаток Д

Структура та зміст педагогічної діяльності керівника колективу народно-сценічного танцю



Додаток Е

Педагогічна модель професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії



Додаток Ж

Форми і жанри грузинського народно-сценічного танцю

Загальноприняті форми:	1. хороводи; 2. пляски; 3. перепляси.
	1. хореографічна композиція; 2. хореографічна картина; 3. вокально-хореографічна композиція; 4. етюд; 5. хореографічна мініатюра.
Жанри грузинського народно-сценічного танцю	- Героїчний; - Драматичний; - Епічний; - Трагедійний; - Ліричний; - Комічний; - Сатиричний. - Змішаний.
Форми грузинського народно-сценічного танцю за тематичним принципом	Існують 2 жанри: І. Сюжетні, до яких відносятся такі форми грузинського народно-сценічного танцю: 2. Військові; 3. Весільні; 4. Любовні; 5. Розважальні; 6. Спортивно-змагальні; 7. Ритуальні. ІІ. Безсюжетні
Форми грузинського народно-сценічного танцю за кількістю виконавців	1.Соло 2.Парні 3.Масові
Форми грузинського народно-сценічного танцю за регіональним спрямованням	1.Кахетинськіі 2.Карталинскі 3 Сванські 4. Мингрельскі 5.Рачинські 6. Гурійскі 7.Імеретинські 8.Аджарські 9.Мтиульскі
Форми грузинського народно-сценічного танцю за статтю	1. Чоловічі 3. Змішані 2. Жіночі

Додаток 3

Класифікація лексичних особливостей форм грузинського народно-сценічного танцю

Форми	Танці	Основна танцювальна лексика
Військові	«Земкрело»	«сасвено»; «чдомсасвено»; «гасмура дабали»; «хлартула».
	«Хорумі»	«шесасвлели»; «сасвено»;«чдомсасвено»; «чокит мухлмокневи».
Весільні	«Сімді»	Положення й рухи рук; «букнбруни»; «цінсвла».
	«Картулі»	Положення й рухи рук; «адгілзе свла»; «укусвла».
Любовні	«Давлур-Мтіулурі»	«давлурі»; «мтіулур»; «чдомсасвено».
	«Ачарулі»	«цихлура»; «члартула»; «сапртхило».
	«Хевсурулі»	«гасмура дабали»; «букнура»; «адгілзе свла».
Розважальні	«Кінтоурі»	«парула»; «хтом – гасмура»; «гасмура дабали»;
	«Карачокелі»	«чокмалула»; «сапртхило»; «цихлура».
	«Парца»	«гасмура терпмокневит»; «гасмура дабали»; «хтом – гасмура».
Спортивно-змагальні	«Ханджлурі»	«куслура»; «цихлура»; «ткупцер чаквра»;
	«Багдадурі»	«церебзе рбена»; «бруни пехшлил дгомидан»; «цердакневит чакврит».
	«Перхулі»	«бруни адгилзе церебзе рбенит»; «мухлмокневит чаквра»; «мухлура».
	«Казбегурі»	«брунеби»; «цалпехзе бруни»; «бруни пехшлил дгомидан».
	«Джута»	«ганбиджит чаквра»; «мухлмокневит чаквра»; «церебзе рбена».
	«Шєджибрі»	«чаквра церилетебит»; «ткупцер чаквра»; «цердакиев чаквра».
	«Церулі»	«свлеби»; «куслура»; «мухлура»; «цердакневит чакврит».
Ритуальні	«Самаія»	Положення й рухи рук; «цінсвла»; «свлеби».

Додаток І

Класифікація жанрів, стилів і форм танцювального мистецтва Індії

Класифікація танців за регіональним принципом:	Класифікація танців за тематичним принципом:	Класифікація танців за кількістю виконавців:	Класифікація танців за статевим принципом:	Класифікація танців за стилями:
1.Західний і східний Бангладеш (танц. жанр “уп шастрія”) 2.Південна Індія (танці “лаі-хараоба”, “ратха-ятра”, “джхулан ятра”, “тхабалчхонгба”, “лай-харава”	1.Календарно-обрядові (танці на свято Холі) 2.Ритуальні- міфологічні. 3.Відображення явищ природи. 4.Трудові(збір чаю, рису). 5.Тотемні (корова) 6.Любовні (танець “одіссі”). 7.Весільні. 8.Змагального характеру.	1.Сольні (танці “мохиниаттам”, “гхумар”, “манипури”) 2.Дуетні 3.Масові (“бхаратнатьям”, “катхат”, “одиссі”, “маніпурі”)	1.Чоловічі танці: “кичипуди”, “чхау”, “кришнатам” 2.Жіночі танці: мохініаттам, “маніпурі”, “бхаратнатьям”) 3.Змішані (“катхат”)	1.Класичний (“бхаратнатьям”, “катхат”, “катхакалі”, “маніпурі) 2.Напівкласичний (“одіссі”, “мохиніатам”, “кучипуди”) 3.Народний 4.Естрадний (т-ц, який виконується в кіно) 5.Народно-сценічний.

Додаток К

Класифікація народно-сценічного танцю різних народів світу

Китайський народно-сценичний танець

Класифікація за жанрами:

1. Вень у (громадянські танці)
2. У (військові танці)
3. Ліричні
4. Комічні
5. Епічні
6. Драматичні
7. Сюжетні
8. Безсюжетні

Класифікація танців за тематичним принципом:

1. Ритуальні танці:
   - анімістичні («танець лотоса», «збір чая» та «ловля метеликів»)
   - тотемні (танець з конями «Ма у», танець квітів «Хуа у»)
   - космологічні (гороскоп)
   - історичні (танцевальні сюжети на конкретні історичні події)
   - міфологічні (танці на видумані сюжети)

Класифікація танців за статевим принципом:

1. Чоловічі(тверді, енергійні «цзянь у»)
2. Жіночі (м'які, ліричні «жуань у»)
3. змішані

Польський народно-сценічний танець

Класифікація танців за містом виконання:

- салонні
- народні (сільські)
- народно-сценічні («Мазурка», «Оберек», «Полонез», «Краков'як»)

Класифікація танців за жанрами:

- календарно-обрядові (танці ряжених, хороводи біля вогню)
- побутові
- сюжетні
- безсюжетні

Класифікація танців за кількістю виконавців:

- парно-масові («Краков'як», «Полонез», «Мазурка»)
- дуетні («Мазурка»)

Класифікація танців за тематичним принципом:
- героїчні
- весільні

Класифікація танців за регіональним принципом:
1. Куявія («Куяв'як»)
2. Мазовія («Мазурка»)
3. Краков («Краков'як")

Класифікація танців за формами:
1. Хороводи
2. Пляски «Краков'як», «Мазур», «Мазурка», «Оберек», «Куяв'як».

Румунський народно-сценічний танець

Класифікація танців за жанрами:
- календарно-обрядові (танці хороводного плану- «Хора», «Бриул»)
- побутові
- сюжетні
- безсюжетні

Класифікація танців за тематичним принципом:
- епічні
- весільні (танець «Перениця»)

Класифікація танців за статевим принципом:
- чоловічі (танець «Фечиоряска»)
- жіночі («Хора»)
- змішані (оашський танець, танець «Жок-дедой», танець «Ка ла бреаза»)

Класифікація танців за регіональним принципом:
1. Оаш — частина області Марамуреш (оашський танець)
2. Банате (танець «Дедой»)
3. Провінція Мунтенія, область Плоешти (танець «Ка ла бреаза»)
4. Трансильванія(танці «Ромыняска», «Урсарія»)
5. Вплив циганської культури (танець «Циганяска»)

Класифікація танців за характером вигуків:
- танці зі змістовними вигуками
- танці з направляючими вигуками
- танці з гаммою вигуків уверх і вниз

Класифікація танців по формам:
- инвиртита
- хацегана
- бетута
- бану мэрэчине

Болгарський народно-сценічний танець

Класифікація танців за жанрами:
- календарно-обрядові (хороводні танці «хора»)
- побутові (танці на трудову тематику)
- сюжетні (карнавальні танці)
- безсюжетні

Класифікація танців за кількістю виконавців:
- дуетні (танець «риченици»)
- парно-массові (танець «хора»)

Класифікація танців за тематичним принципом:
- ритуальні («танці на вуглях»)
- весільні

Класифікація танців за статевим принципом:
- чоловічі
- парно-масові (танці «риченици», «хора»)

Угорський народно-сценічний танець

Класифікація танців за кількістю виконавців:
- сольні («легенеш-танець», «вербункош»)
- групові (хороводи, «чардаш», «вербункош», танці з бутилками і з подушками, танці зі свічками)

Класифікація танців за тематичним принципом:
- військові (танці з шаблями, палицями, кнутами, топірцями)
- трудові (танець «чарденгеле», танец пастухов с палками «куншагскю»)
- весільні (танці зі свічками, танець «красив»)

Класифікація за статевим принципом:
- чоловічі(«легенеш-танець», «топоток»,«пантазоо», «куншагскю», «вербункош»)
- жіночі (хороводи, танці з бутилками і з подушками, весільні танці зі свічками)
- парно-масові («чардаш»)

Класифікація за регіональним принципом:
- Трансильванія (танець «топоток»)
- Кушанге, р-н Угорської низемності (танець «куншагскю»)
- Эчер (танець «красив»)

Білоруський народно-сценічний танець

За кількістю виконавців:
- сольні
- парні
- парно-масові
- масові
- групові

За жанрами:
- ліричні
- драматичні
- комічні
- побутові
- героїчні
- лірико-епічні
- лірико-драматичні

За тематичним принципом:
- ігрові
- трудові
- патріотичні
- календарно-обрядові
- весільні
- ритуальні
- військові
- любовні

По формам:
- хоровод («Мецелиця»)
- полька («Полька-Янка»)
- пляска («Лявониха», «Крижачок», «Бульба», «Дударики» и др.)
- хореографічна сюїта

Естонський народно-сценічний танець

За кількістю виконавців:
- сольні
- парні
- парно-масові
- масові
- групові

По формам:
- Танці хороводного плану («Таргарехе-алуне»)
- Вальс («Лаба яла вальс»)

– Пляска («Пульга-танс»)
– Полька («Йоксу-полька»)
– Танці кадрильного типу («Інглизка»)

По жанрам:

– лиричні
– драматичні
– комічні
– побутові
– героїчні
– лірико-епічні
– лірико-драматичні

За тематичним принципом:

– любовні
– анімістичні
– військові
– трудові
– ігрові
– весільні
– явища природи
– ритуальні

Латишський народно-сценічний танець

За кількістю виконавців:

– парні
– парно-масові
– масові
– групові

По жанрам:

– Ліричні
– Драматичні
– комічні
– побутові
– героїчні
– лірико-епічні
– лірико-драматичні

За тематичним принципом:

– любовні («Цимду парис»
– трудові («Судмалиняс», «Клубочек»)
– анімістичні
– весільні
– ігрові («Ачкупс», «Гатвес-дэя»
– ритуальні

Російський народно-сценічний танець

За кількістю виконавців:

– соло
– парні
– парно-масові
– групові

По жанрам:

– ліричний
– драматичний
– комічний
– побутовий
– героїчний
– лірико-епічний
– лірико-драматичний

По формам:

– Пляска (одинарна пляска,масовий пляс, переспляс, парна пляска)
– Хоровод (ігровий, сюжетний)
– Кадриль (лінійна, кругова)
– Лансьє
– Хореографічна сюїта

За регіональним принципом:

- **Кадрилі**
  - Калининської області
  - Саратовської області
  - Московской области
  - Івановської області
- **Хороводи**
  - Смоленської області
  - Архангельської області
  - Московської області
  - Південно-Західні

За тематичним принципом:

– календарно-обрядові
– любовні («Лебедушка», и т.д.)
– трудові («Косарі», «Коваль», «Бондарь» та ін.)
– весільні
– військові
– ігрові
– анімістичні («Хмель», «Березка», «Метелиця», «Колесо», «Озеро-озерце», «Речечка», «Дудочка» та ін.)

– ритуально-тотемні («Ведмідь», «Коза», «Бичок», «Баран», «Олень», «Чиж», «Кукушечка», «Голубок», «Рибка», «Змійка» і т.д.)
– танці в яких відображені кількість виконавців («Парочка», «Тройка», «Четверка», «П'ятера», «Шестера», «Семера», «Восьмера», «Дев'ятка», «Дванадцятка»).

Башкірський народно-сценічний танець

Класифікація форм башкірського народно - сценічного танцю:
1. Хоровод;
2. Пляски;

За тематичним принципом:
1. Трудові (Агас суклау , Тау);
2. Мисливські (чоловічі);
3. Трудові (танець пастухів);
4. Військові(чоловічі);
5. Весільні (Азакки уйин; Озатиу уйини; Короклау);
6. Ігрові (Киске Уйин);
7. Любовні (Йиуаса);
8. Анімістичні;
9. Обрядові (Воронья каша ; Кукушкін чай).

За кількістю виконавців:
1. сольні (Киленсек);
2. парні;
3. парно - масові (Чотири угла);
4. тріо (Треножник ; Три угла ; Три пня).

По жанрам:
1. Епічні (Байик ; Кара юрга);
2. Побутові (Агас суклау , Тау);
3. Комічні (Азакки уйин , Киске Уйин);
4. Героїчні;
5. Ліричні;
6. Трагічні;
7. сюжетні (Воронья каша ; Кукушкін чай);
8. безсюжетні.

За віковими особливостями:
1. Дитячі (Джигіти);
2. Молодіжні (Кул буенда);
3. людей похилого віку.

За статевою приналежністю :
1. чоловічі (Башклип);
2. жіночі (Кул буенда);
3. змішані (Азакки уйин; Озатиу уйини; Короклау).

Молдавський народно-сценічний танець

Класифікація форм народно-сценічного танцю:
1. Хоровод;
2. Пляски;

За тематичним принципом:
1. трудові (Коаса, Поама, Іцеле, Чобэняска);
2. весільні (Молдовеняска ; Хора);
4. ігрові(Молдовеняска ; Букурія);
5. любовні (Сирба флекерилор);
6. анімістичні (Флоричика);

За кількістю виконавців:
1. сольні;
2. парні;
3. парно - масові.

За статевою приналежністю:
1. чоловічі;
2. жіночі;
3. змішані (Сирба).

За жанрами:
1. епічні;
2. ліричні;
3. трагічні;
4. побутові;
5. сюжетні (Сисияк);
6. безсюжетні (Хора).

За віковими особливостями:
1. дитячі (Табикаряска);
2. молодіжні (Сирба флекерилор);
3. людей похилого віку (Сирба бетринилор; Сирба бабелор).

Грецький народно-сценічний танець

Класифікація форм народно-сценічного танцю:
1. хоровод;
2.пляски (Сикінніс);

За тематичним принципом:
1. весільні;
2. анімістичні (Топікал Денс);
3. ритуальні (Церемонія- діонісія);
4. мисливські (цифтетелліс, арабіс - виконавиці тільки жінки);
5. військові;
6. любовні (Зийбикс);

За віковими особливостями:
1. дитячі;
2. молодіжні (Зийбикс) ;
3. людей похилого віку.

За кількістю виконавців:
1. парні (Карсиламас);
2. парно - масові.

За жанрами:
1. епічні;
2. ліричні;
3. трагічні;
4. побутові (Сиртос ; Сиртаки).
5. сюжетні (Церемонія- діонісія);
6. героїчні;
7. комічні.

За статевою приналежністю:
1. чоловічі;
2. женочі (цифтетелліс , арабіс);
3. змішані (Карсиламас).

Татарський народно-сценічний танець

Класифікація форм народно-сценічного танцю:
1. хоровод;
2. пляски;

За тематичним принципом:
1. ритуальні;
2. трудові;
3. весільні (Аулакеї);
4. ігрові (Аулакеї ; Кич утиру);
5. любовні;
6. військові.

За статевою приналежністю:
1. чоловічі (Сабантуй; Джигити);
2. жіночі (ліричний танець з хусточками);
3. змішані (Аулакеї ; Кич утиру).

За жанрами:
1. епічні;
2. ліричні;
3. трагічні;
4. побутові;
5. сюжетні;
6. безсюжетні.

За кількістю виконавців:
1. сольні;
2. парні (Пляска двох друзів);
3. парно - масові.

За віковими особливостями:
1. дитячі;
2. молодіжні;
3. людей похилого віку.

Український народно-сценічний танець

Класифікація форм народно-сценічного танцю:
1. хоровод;
2. танок;
3. перепляс;
4 . кадриль.

Форми:
- **За тематичним принципом:**
  1. ритуальні;
  2. трудові;
  3. весільні;
  4. ігрові (Роман ; Микола);
  5. любовні (Голубка);
  6. військові (Гопак);
  7. анімістичні (Івана Купала).
- **За кількістю виконавців :**
  1. сольні;
  2. парні;
  3. парно-масові (Дуба – танець).

– **За статевою приналежністю:**
1. чоловічі (Гопак);
2. жіночі;
3. змішані (Метелиця,Кадриль, Дуба – танець).

– **За жанрами:**
1. епічні;
2. ліричні;
3. трагічні;
4. побутові;
5. сюжетні (Голубка);
6. календарно - обрядові(Івана Купало).

– **За віковими особливостями:**
1. дитячі (Козачок);
2. молодіжні (Голубка);
3. людей похилого віку.

– **За регіональним принципом :**
1.Центральна (Козачок ,Гопак ; Метелиця; Веснянка)
2. Слобожанщина;
3. Полісся (Прутняк ; Поліський гопак);
4. Волинь (Волинська полька);
5. Поділля(Роман ;Нікола);
6. Покуття;
7. Опілля;
8. Гуцульщина(Гуцулка);
9. Байківщина;
10. Лемківщина;
11. Закарпаття(Коломийка);
12. Буковина;
13 . Прикарпаття (Голубка).

Іспанський народно-сценічний танець

<u>Класифікація форм іспанського народно-сценічного танцю:</u>

- ***За тематичним принципом:***
  - Військові («Танці з мечами»; «Танці з палицями»).
  - Ритуальні («Танці ведьом»);
  - любовні;
- ***За регіональним принципом:***
  - Регіон Басконії (т-ць «Сортсико»);
  - Регіон Кастилії (т-ці «Фанданго», «Сегидилія», «Болеро», «Хота»);

• Р-он Арагони (т-ці «Хота»);
• Р-он Малагії;
• Р-он Севільї (т-ць «Севільяна»)
• Р-он Гранади (т-ц «Гранадилья»).

- ***За кількістю виконавців:***
  • Сольні;
  • Парні;
  • Групові.
- ***За статевою приналежністю:***
  • чоловічі;
  • жіночі.
  • змішані
- ***За видами танцевального мистецтва:***
  • Народні;
  • Класичні;
  • Історико-побутові.
- ***За стилями:***

1. Іберійський (класичний стиль):
   • Болеро;
   • Хота;
   • Сивильяна;
   • Пасодобль;
   • Сигидилья;
   • Фонданго;
   • Качуча.
2. Фламенко (народний стиль):
   • Фарука;
   • Самбра;
   • Олія;
   • Танго;
   • Хабанера;
   • Румбас.

Циганський народно-сценічний танець

Класификация форм циганського народно-сценічного танцю за місце виконання:

• Таборний;
• Сценічний;
• вуличний;
• Салонний.

Виды циганських танців за географічним принципом:

- Танець російських циган;
- Циганська венгерка;
- Парний танець балканських циган;
- Циганский танець живота у Туреччині;
- Циганське Фламенко;
- Танець польських циган;
- Танець циган – мадьяр;
- Танець бессарабських циган;
- Циганська ора.

Вірменський народно-сценічний танець

Класифікація форм вірменського народно-сценічного танцю:

- ***За регіональним принципом :***

• Танці Вірменії Східного Кавказа (т-ці «Jo Jon», « Mom Bar», «Harsaneek» і т.д.);

• Танці Вірменії Західної Анатолії (т-ці «Sepastia Bar», «Laz Bar», «Daronee» і т.д.);

• Танці Великої Вірменії (т-ці «Agir Govenk», «Bablakhans», «Zaroura» и т.д.);

• Танці діаспори (т-ці «Misirlou», «Lorke Lorke», «Aghchig» и т.д.).

Види вірменського народно-сценічного танцю:

- Народні танці;
- Народно-сценічні танці;

- ***За місцем виконання:***

- Танці територіальної Вірменії;
- Танці, які представлені в вірменських діаспорах.

Мексиканский народно-сценический танец

Форми мексиканського народно-сценічного танцю за регіональним принципом:

- Штат Хасинто або Гвадалахара (т-ць «Jarabe Tapatna»);
- Штат Веракрус (т-ць «Son Jarocho»);
- Штат Мичоакан (т-ць «La Danza-delos Viejitos»);
- Штат Герреро (т-ць «La Danza del Venado»).

Характерні пісенно-хореографічні жанри мексиканських провінцій:

- Штат Теуантепека:- сандунга .
- Штат Чьяпас:- чьяпанекас.

• Штат Оахаки: - ла льорона.
• Штат Юкатана: - харана.
• Штат Веракрус: - уапанго;- бамба .
• Штат Урупана: - канакуас.
• Штат Халиско: - хабаре тапатіо;- сон.

Навчальне видання

Волчукова Вікторія Миколаївна
Бугаєць Наталія Анатоліївна
Ліманська Ольга Вікторівна
Тіщенко Олена Миколаївна

МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ: ОСНОВИ КУРСУ

Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Хореографія»

Відповідальний за випуск: доцент Волчукова В.М.

Підписано до друку __.__.2013 р.
Формат 60х84/16. Друк офсетний. Папір офсетний.
Гарнітура Newton7C. Наклад 300 прим. Заказ № _____.

Видавництво «НТМТ».
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців
ДК № 1748 від 15.04.2004 р.
61072, м. Харків, пр. Леніна, б. 58, к. 106.
Тел. (057) 763-03-80, 763-03-87.
E-mail: ntmt@mail.ru

Надруковано ТОВ «Ціфра прінит»
м. Харків, вул. Данилевського, 30