

ISSN 2227-2844

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 10 (269) ТРАВЕНЬ

2013

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ПЕДАГОГІЧНІ НАУКИ

№ 10 (269) травень 2013

Частина II

Засновано в лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію:
серія КВ № 14441-3412ПР,
видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Збірник наукових праць внесено до переліку
наукових фахових видань України
(педагогічні науки)
Постанова президії ВАК України від 14.10.09 №1-05/4

Журнал включено до переліку видань реферативної бази даних
«Україніка наукова» (угода про інформаційну співпрацю
№ 30-05 від 30.03.2005 р.)

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 9 від 26 квітня 2013 року)

Виходить двічі на місяць

Засновник і видавець –
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор – доктор педагогічних наук, професор **Курило В. С.**

Заступники головного редактора –

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

Випускаючі редактори –

доктор історичних наук, професор **Бур'ян М. С.,**

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.,**

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Харченко С. Я.**

Редакційна колегія серії „Педагогічні науки”:

доктор педагогічних наук, професор **Ваховський Л. Ц.,**

доктор педагогічних наук, професор **Гавриш Н. В.,**

доктор педагогічних наук, професор **Докучаєва В. В.,**

доктор педагогічних наук, професор **Лобода С. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Максименко Г. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Ротерс Т. Т.,**

доктор педагогічних наук, професор **Сташевська І. О.**

доктор педагогічних наук, професор **Хриков Є. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Чернуха Н. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Чиж О. Н.**

Редакційні вимоги

до технічного оформлення статей

Редколегія «Вісника» приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (*.doc, *.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, правє й лівє) — 3,8 см ; верхній колонтитул — 1,25 см , нижній — 3,2 см .

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***) , 2012.

Статті у „Віснику” повинні бути розміщені за рубриками.

Інформація про УДК розташовується у верхньому лівому кутку без відступів (шрифт нежирний). Ініціали і прізвище автора вказуються в лівому верхньому кутку (через рядок від УДК) з відступом 1,5 см (відступ першого рядка), шрифт жирний. Назва статті друкується через рядок великими літерами (шрифт жирний).

Зміст статті викладається за планом: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми та на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13 – 14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова „Список використаної літератури” або після слів „Список використаної літератури і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім'я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 15 рядків (українською, російською) та 22 рядки (англійською) мовами із зазначенням прізвища, ім'я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

На окремому аркуші подається довідка про автора: (прізвище, ім'я, по батькові; місце роботи, посада, звання, учений ступінь; адреса навчального закладу, кафедри; домашня адреса; номери телефонів (службовий, домашній, мобільний).

ЗМІСТ

ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ У ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВА

1. **Бірюков М. Ю.** Педагогічні умови формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки 5
2. **Вівденко І. О.** Використання інформаційних технологій у процесі формування професійно-творчих умінь майбутніх фахівців з графічного дизайну 15
3. **Гаврілова Л. Г.** Електронний навчальний посібник «Українська духовна музика» як засіб розвитку духовних цінностей студентів педагогічних вишів..... 20
4. **Гоголев С. О.** Роль сучасних інформаційно-комунікативних технологій в процесі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру 28
5. **Гоголева О. О.** Художній розпис тканин у професійній підготовці художника-модельєра одягу 33
6. **Жигаль З. М.** Впровадження технології особисто орієнтованого навчання як один із пріоритетних напрямів організації сучасного уроку музики 38
7. **Ковбасюк М. Ю.** Педагогічні принципи диригентсько-хорової підготовки вчителя музики 44
8. **Кондрашов С. М.** Головні завдання дисципліни «Рисунок» у процесі підготовки майбутніх спеціалістів з графічного дизайну 49
9. **Котов В. Г.** Методика постановочної роботи викладача-хореографа на заняттях з «Українського народного танцю» (на прикладі гопака) 55
10. **Прошунова Л. Ю., Мінкіна С. О.** Етнографічна практика як провідний засіб розвитку професійних якостей майбутніх дизайнерів одягу 62
11. **Пшеничних М. М., Пшеничних Т. В.** Використання методу аналізу-інтерпретації у процесі створення анотацій до творів шкільного педагогічного репертуару (до питання про вдосконалення підготовки майбутніх учителів музики)..... 68
12. **Радомський М. Т.** Міждисциплінарні зв'язки в системі викладання дисципліни «Робота в матеріалі. Вітраж» в ХДАДМ 74
13. **Романова Л. О.** Навички роботи в об'ємному проектуванні у професійній підготовці дизайнерів 80
14. **Фурманова Т. І.** Самостійна робота як засіб формування професійної майстерності майбутнього педагога-хореографа. 85

МЕТОДИКА. ПРАКТИКА. ДОСВІД

15.	Ліхницька Л. М. Педагогічні умови формування готовності викладачів мистецьких дисциплін до здійснення інноваційної діяльності	92
16.	Мала Т. В. Професійна компетентність, як ключове поняття в процесі підготовки майбутніх фахівців з книжкового дизайну	97
17.	Мартиненко О. В. Професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії до роботи в дитячому танцювальному колективі	105
18.	Мельник О. П. Креативно-практикологічний структурний компонент досвіду музично-просвітницької діяльності майбутнього вчителя музики	111
19.	Настюк О. І. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю	117
20.	Петров В. С. Предметно-просторове середовище вищих навчальних закладів як чинник формування дизайнерських умінь і навичок студентів	123
21.	Плахотнюк О. А. Сценічні та побутові форми джаз-танцю ..	130
22.	Сердюк Т. І. Козацький танець як засіб виховання патріотичних почуттів у студентів-хореографів	139
23.	Старовойтова О. Є. Закономірності та етапи перевтілення виконавця при побудові моделі особистості персонажа вокального твору	147
24.	Тихомирова Н. Ф. Стильовий підхід у музичній педагогіці..	152
25.	Тихонова О. П. Особливості співацької діяльності викладачів мистецьких дисциплін	157
26.	Ткачов К. В. Діагностика творчої активності майбутніх дизайнерів	162
27.	Турчин В. В., Рожков А. І. Термінологія адаптивного веб-дизайну, особливості та специфіка	168
28.	Федоришин В. І. Фахово-орієнтаційний напрям забезпечення свідомого ставлення майбутніх учителів музики до вибору стратегії практичної діяльності	174
29.	Чемеріна А. В., Вейда С. В. Проблема мотивації і мотивованості студентів в процесі навчання спеціальності «Дизайн».....	180
30.	Черних О. О. Проблеми конструювання змісту навчального курсу «Рекламна фотографія» як засіб формування художньо-естетичної культури майбутніх графічних дизайнерів у процесі професійної підготовки	185
31.	Юник Д. Г. Формування завадостійкості музикантів-інструменталістів у процесі виконавської діяльності	191
	Відомості про авторів	198

ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ У ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВА

УДК 378.015.31:7

М. Ю. Бірюков

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

Стратегічним напрямом реформування освіти, згідно із Законом України «Про освіту», Державною національною програмою «Освіта» («Україна ХХІ століття») та Концепцією національного виховання є забезпечення творчого розвитку особистості на основі впровадження у навчально-виховний процес новітніх педагогічних технологій [1; 2; 3]. Особливого значення набувають питання вдосконалення естетичного виховання, формування та розвитку естетичних почуттів, художніх інтересів, ідеалів та смаків студентів у процесі професійної підготовки, а створення певних педагогічних умов сприяє цьому.

Ряд концепцій, шляхи і форми розвитку художнього смаку учнів та студентів відображені в дослідженнях Л. Н. Когана, О. В. Ларміна, В. К. Скатуричова, В. О. Разумного, Р. П. Шульги, О. Б. Салтикова, І. П. Глинської, Б. Т. Лихачова та інших. Художниками-педагогами розкриті окремі аспекти формування художнього смаку в галузі образотворчого мистецтва та відображені в трудах П. П. Чистякова, М. М. Ростовцева, М. М. Волкова, Г. В. Беди, Д. М. Кардовського, Б. М. Неменського тощо.

Обґрунтуванню і впровадженню педагогічних умов присвячено багато наукових праць з проблем вищої освіти (С. Даньшева, Л. Журавська, Л. Ішичкіна, А. Калініченко, І. Кузнецова, Л. Лисенко, Н. Семченко, Н. Сопнева), проте педагогічні умови формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки не були предметом дослідження сучасних науковців і потребують наукового розгляду.

Мета статті – розглянути поняття «педагогічні умови» та надати власне обґрунтування педагогічних умов формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки. Ми вважаємо, що подальше доцільним буде визначитись у тлумаченні категорії «педагогічні умови», розкриттю її сутності сприяє дефініція поняття «умови». У Великому тлумачному словнику сучасної української мови поняття «умови» має декілька значень: 1) взаємні домовленості про що-небудь, угоди, що виробляються в певному соціальному або професійному колі; 2) необхідні обставини, за яких здійснюється створення, утворення чого-небудь або сприяють чомусь; 3) правила, що існують або встановлюються в тій чи іншій галузі життя,

діяльності, які забезпечують нормальну роботу чого-небудь; 4) сукупність даних, положень, вимог, що лежать в основі чого-небудь [4]. У філософському значенні умовами називають сукупність процесів та відношень, необхідних для виконання, існування чи зміни обраного об'єкта. Умови складають те середовище, обстановку, в якій те або інше явище або процес виникають, існують і розвиваються, при цьому впливаючи на явища і процеси, умови самі піддаються їх дії [5, с. 414]. У педагогічному дослідженні Л. Журавської під «умовами» розуміють: по-перше, уявлений результат дій учасників; по-друге – існуючі чинники, що впливають на процес досягнення цілей [6, с. 7].

Виходячи з цих визначень, можна дійти до висновку, що *педагогічні умови як предмет педагогічного дослідження – це спеціально організовані в педагогічному процесі заходи, вимоги, які полягають у виокремленні пріоритетів серед компонентів педагогічної системи, важливих для об'єкта та предмета дослідження.*

На основі теоретичного аналізу та ґрунтуючись на загальних методологічних положеннях сучасної педагогічної науки для ефективного формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки, ми визначили потребу окреслити певні педагогічні умови: інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу; синтез просторових видів мистецтва та різновидів художньо-творчої діяльності; організація систематичного ознайомлення студентів з художньо-естетичними цінностями. Цілком очевидно, що ці три умови досить тісно взаємозалежні як сутнісне, так і процесуально, тому в реальному навчально-виховному процесі повинні реалізуватися одночасно, тобто у *комплексі*. Вони дозволять ефективніше реалізувати на практиці процес формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки, зменшивши суперечності, що існували в традиційній педагогіці.

Розглянемо детальніше, запропоновану нами, першу умову – інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу.

У сучасних умовах розвитку системи вищої освіти та впровадження інновацій у навчально-виховний процес, вагомого значення набуває проблема інтегрованого викладання дисциплін художньо-естетичного циклу у студентів мистецьких спеціальностей, де «інтеграція» виступає найсучаснішим підходом до конструювання змісту освіти – загальної та професійної. Дисципліни художньо-естетичного циклу містять найбільший інтегративний потенціал, який викладач мистецьких дисциплін повинен методично грамотно подати. Відповідно, головною метою вищої педагогічної освіти є професійна підготовка майбутніх художників та дизайнерів високої кваліфікації згідно із соціальним замовленням. В основі такої підготовки обов'язково повинна бути теоретично-практична діяльність викладача – митця навчально-виховного процесу, тобто творчої людини, яка працює над розкриттям особливостей духовно-естетичного потенціалу комплексу мистецтв,

активізує розвиток емоційно-чуттєвого сприймання краси образотворчого мистецтва та збагачення духовно-ціннісних орієнтацій, художньо-естетичного світогляду. Інтеграційний підхід у мистецькій освіті потребує активізувати самостійність пошуку нової мистецької інформації та її використання в практиці художньо-естетичної освіти.

Протягом останніх десятиліть проблема «використання комплексу мистецтв» у галузі шкільної, мистецької та вищої освіти розроблялась науковцями Н. Аніщенко, Л. Масол, О. Рудницькою, О. Соколовою, Г. Шевченко, Т. Сорочан та іншими. Відповідно, Л. Масол, В. Орловим, Г. Падалко, О. Рудницькою та іншими була піднята і проблема готовності вчителів та викладачів до інтегрованого викладання мистецьких дисциплін. Зокрема, В. Орлов відзначає, що зміст мистецьких дисциплін реалізується в навчально-виховному процесі через особистість вчителя, який володіє загальною, художньо-естетичною та професійною культурою, послідовним професійно-педагогічним мисленням, вільним від усталених стереотипів недавнього минулого [7, с. 17]. Тому провідними фахівцями та науковцями у галузі мистецької освіти було розроблено новітню концепцію поліцентричної інтеграції змісту загальної мистецької освіти, інноваційні науково-методичні підходи, художньо-педагогічні технології, а також надано тлумачення основних мистецьких закономірностей, категорій, понять щодо інтеграції видів мистецтва. У контексті розробки цієї педагогічної умови зауважимо, що інтегративними чинниками змісту сучасної освіти виступають такі компоненти, які здатні вводитися в інший зміст, поєднуватися або зливатися з ним у системи більш високого порядку, не втрачаючи одночасно своєї специфіки. Ці чинники є основою різноякісного змісту й при цьому не обов'язково превалюють кількісно. Важливо, щоб досягалася спільність, а ступінь і рівень створеного ними інтегрованого змісту можуть бути різними [8, с. 31].

Основні шляхи й напрямки інтегрування пов'язані з переходом системи вищої професійної освіти від вузькоспеціального навчання до навчання за групами професій і за професіями широкого профілю, що повинне бути відображено в інтегрованих програмах професійної освіти, а також у створенні інтегрованих курсів, комплексних інтегрованих заняттях. При розробці цієї умови потрібно враховувати, що характер інтеграції на рівні окремих курсів, занять може бути різним: інтеграція, заснована на об'єднанні суміжних дисциплін (дисциплін спеціалізації); інтеграція знань із різних галузей (науки, техніки, мистецтва); інтеграція, заснована на з'єднанні теоретичних курсів спеціальних дисциплін і практичних курсів. Інтеграція навчальних дисциплін спеціалізації підштовхує до більш зацікавленого і осмисленого сприйняття матеріалу, що підсилює мотивацію навчання та дає можливість ефективніше використовувати навчальний час за рахунок виключення дублювання й повторів, неминучих при викладанні різних предметів. Систематичне й органічне засвоєння понять і засобів діяльності на новому предметному

матеріалі забезпечує формування вмінь застосовувати раніше опановані знання. Інтегрована підготовка майбутніх фахівців відрізняється високим ступенем співробітництва викладачів і студентів, індивідуалізацією та гнучкістю навчання, здійснює підготовку молоді до керування процесом самоосвіти.

Суттєвою змістовною характеристикою розглянутої умови є те, що *здійснення інтеграції дозволяє*: забезпечити самовизначення й самореалізацію фахівця в різних сферах професійної й суміжних з нею діяльностях; створити умови для формування цілісної картини світу й сфери праці; розвинути системне мислення майбутнього професіонала, що дозволяє бачити явища у всіх взаємозв'язках; забезпечити цілісний розвиток особистості (соціальний, фізичний, інтелектуальний й духовний); установити більш тісні зв'язки навчання з практичною діяльністю, виробництва з наукою; вирішити проблему перевантаження студентів [9, с. 51-52].

Розглянемо детальніше другу педагогічну умову – синтез просторових видів мистецтва та різновидів художньо-творчої діяльності.

У радянському енциклопедичному словнику «синтез мистецтв» має таке визначення: «органічне з'єднання різних мистецтв або видів мистецтва в художнє ціле, яке естетично організовує матеріальне і духовне середовище буття людини» [10, с. 1212]. Завдяки тому що наше дослідження присвячено формуванню художніх смаків у студентів мистецьких спеціальностей, ми в контексті другої умови, будемо розглядати синтез просторових видів мистецтва, тобто архітектури, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, живопису та графіки. Синтез мистецтв передбачає органічну єдність, взаємозв'язок, взаємодію різних видів мистецтва, покликаних сприяти естетичному оформленню матеріального і духовного середовища життєдіяльності людини, а відтак, досягається гармонійним поєднанням окремих компонентів на засадах ідейно-художнього задуму, композиційного узгодження стилів, жанрів, пропорцій, ритмів тощо.

Синтез закладений практично в основі формування всіх видів мистецтв. Тому повніше зрозуміти образ добутку, ми можемо тоді, коли враховуємо, наскільки відповідають задуму добутку ті або інші його компоненти. В історії образотворчого мистецтва відомі різноманітні форми синтезу. Так, архітектура й монументальний живопис постійно прагнуть до об'єднання (ми не можемо представити діючий храм із чистими порожніми стінами). Монументальний живопис і скульптура, виконуючи свої власні завдання, збагачують і формують архітектурний образ. У просторово-пластичному синтезі бере участь, як образотворче, так і декоративно-прикладне мистецтво, засобами якого створюється предметне середовище, що оточує людину.

Поняття «синтезу мистецтв» включає створення якісно нового художнього явища, а не зводиться до суми складових компонентів. Складові частини синтезу мистецтв створюють нову ідейно-світоглядну,

образну й композиційну єдність; спільність участі різних просторових видів мистецтв у організації простору й часу; погодженість масштабу, пропорцій і ритму. Все це породжує у творі мистецтва якості, здатні активізувати його сприйняття, створюють багатоплановість, а також багатогранність розвитку ідейного задуму митця, викликають у глядача багатобічний емоційно-насичений вплив, звертаючись до всієї повноти його почуттів – у цьому соціально-виховні можливості синтезу мистецтв.

Для нашого дослідження, ми визначаємо, *синтез просторових видів мистецтва як союз рівноправних видів мистецтва, що скеровані до однієї мети і у результаті дають нову художню якість, яка сприяє формуванню розвиненого художнього смаку.*

Завдяки емпіричним методам дослідження: анкетуванню та педагогічному спостереженню, ми прийшли до висновку, що у студентів мистецьких спеціальностей не тільки різний рівень інтересів і потреб у образотворчому мистецтві, глибина розуміння художньої творчості, а у них різні мотиваційні потреби та стимули їхнього виникнення. Одні потреби виникають тоді, коли вже є сформована система цінностей та художній смак і не вистачає лише окремих їх ланок, які шукає студент у процесі професійної освіти. Інші потреби викликані прагненням до новизни. Одні студенти зв'язують свої потреби з процесом сприйняття творів образотворчого мистецтва, пізнанням їхньої цінності; інші – виявляють потребу в спілкуванні з образотворчим мистецтвом як засобом розваги; треті – виявляють потребу використання знань образотворчого мистецтва для збагачення практичної діяльності. Саме тому, у нашому дослідженні, ми розглядаємо формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки як можливість розширення діапазону естетичних знань, осмислення, узагальнення, систематизації і закріплення їх, формування потреби творчо реалізувати себе в різноманітних видах художньої-творчої діяльності.

У процесі формування художнього смаку у студентів важливо враховувати, що естетичні і художні потреби студентів зв'язані з особливостями їхнього віку, потребою пошуків сенсу життя, соціального самовизначення, потребою спілкування, самоствердження. А. Семашко, досліджуючи динаміку відношень студентів до мистецтва упродовж їх навчання в інституті, прийшов до висновку, що з переходом на старші курси у студентів послідовно зростає установка на мистецтво як засіб відпочинку, розваги; до деякої міри зростає роль мистецтва як засобу виховання й естетичної насолоди; однак знижується роль мистецтва як поштовху до роботи і творчості [11]. Погоджуючись з автором, що зміна відношення до мистецтва є складним діалектичним процесом, який визначається зміною системи потреб відносин до дійсності, віковим і соціальним особливостям становлення студентів, ми прагнемо підкреслити думку про вирішальний вплив потреб на розвиток художнього смаку у вищому навчальному закладі. Стихійність

формування художнього смаку у вищому навчальному закладі народжує поверхневий контакт із мистецтвом. Послідовний розвиток та формування художнього смаку в аудиторний та позааудиторний час, організація повноцінного художнього життя, цілеспрямоване керування формуванням та розвитком художнього смаку, органічна єдність естетичного виховання з іншими сторонами виховного процесу, а також із професійною орієнтацією особистості, все це формує рівень художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки.

Однак, атрибутом і умовою мистецької діяльності є творчість – одержання нового суспільно цінного продукту, чого не можна досягти за рахунок стандартних методів та локальних засобів. Художнє відкриття досягається шляхом максимальної мобілізації можливостей усіх областей психіки, завдяки синкретизації та її складових. Художня свідомість постійно дифундує з іншими рівнями психіки, збагачується змістами зі сфери неусвідомленого. Образотворче мистецтво як особливий вид художньо-естетичної діяльності людини розвиває творче мислення, емоції, фантазію, як самого творця, так і глядача, у якого при сприйнятті візуального образу відбувається процес професійного формування ока, при якому художник сприймає красу кольору й форми, обсягу та композиційних співвідношень.

У формуванні повноцінної, гармонійно розвинутої творчої особистості, велике значення мають різноманітні види художньо-творчої діяльності. У цьому сенсі образотворче мистецтво вчить не тільки дивитися на світ його різноманітних явищ, розвиваючи чуттєво-творчі художні здібності людини. Художньо-творча діяльність має велике значення для розумового розвитку, сприйняття, пам'яті, мислення, естетичного та художнього смаку, психологічного й морального духовного світу індивіда. У процесі художньо-творчої діяльності відбувається усвідомлення ставлення людини до дійсності, своєї соціальної значущості, закріплюється впевненість у собі та своїх можливостях. Знання, навички, які отримані в процесі художньої творчості, людина може перенести в трудову, навчальну, соціальні сфери, побут і спілкування, надати їм естетичного характеру. Синтез різновидів художньо-творчої діяльності у процесі навчально-виховної та позааудиторній робіт базується на провідному довірчо-діалогічному стилі педагогічного спілкування, який характеризується відвертістю та відкритістю спілкування викладача і студента, коли вони знаходять конструктивну відповідь або спільне рішення на проблемне питання.

Третьою педагогічною умовою є організація систематичного контакту студентів з художньо-естетичними цінностями.

Безсумнівно, що художній смак розвивається на основі систематичного сприйняття творів образотворчого мистецтва: графіки, живопису, скульптури, архітектури, декоративно-прикладного мистецтва тощо. Студент мистецьких спеціальностей повинен мати глибокі

відомості з історії різних видів мистецтва, знати основоположників і творців мистецтва, а також епохи створення найкращих його зразків.

Інтерес і потреба природно знаходяться в контексті інших естетичних категорій, зв'язаних із естетичною діяльністю й естетичною свідомістю. Основний вид естетичної потреби – це художня, у якій виражається історично обумовлене відношення особливості до художніх цінностей. Таке становлення виражається в окремих видах діяльності, які пов'язані з мистецтвом: сприйняття, освоєння, надбання предметів і засобів художньої інформації і художньої діяльності.

Слід зазначити, художній смак – це смак вищого порядку, який належать до духовної сфери особистості, тому формування його буде ефективним лише під впливом продуктів духовного виробництва, насамперед творів образотворчого мистецтва, які розкривають перед студентами багатство навколишнього середовища, викликають почуття гармонії, краси, а також формують власне ставлення, до того що зображено, а через нього до дійсності. Однак, сприйняття творів образотворчого мистецтва потребує від глядача, незалежно від віку, ґрунтовної підготовки, досвіду й розуміння основних закономірностей мистецтва, що багато в чому залежить від особливостей естетичного розвитку, духовної культури, сформованості художнього смаку не тільки кожної окремої людини, але й суспільства, класу, народу.

Специфічною формою віддзеркалення об'єктивної дійсності в мистецтві, у тому числі і образотворчому, є художній образ. На відміну від матерії, яка існує об'єктивно, незалежно від нашої свідомості, образ існує тільки у свідомості. Процес формування художнього образу співпадає з напрямом розвитку пізнання, що і обумовлює внутрішню якісну своєрідність художнього образу, єдність емоційних і раціональних витоків у його становленні. Існують різні визначення терміну «образ». У широкому розумінні – це результат й ідеальна форма віддзеркалення предметів і явищ матеріального світу в свідомості людини. У більш вузькому розумінні – це конкретна зовнішність цілісного предмету, явища, сформована в результаті взаємодії вражень, процесів сприйняття, уяви і мислення [10, с. 910]. Тільки поступово розширюючи своє знання законів мистецтва, знання того, як створюються художні твори, можна прийти до більш повного розуміння творчості художників, їхніх ідей і задумів, і тієї краси, що часто буває закладена лише в самих глибинах художнього образу.

Ми розглядаємо, у нашому дослідженні художній образ як форму віддзеркалення навколишньої дійсності, яка створюється засобами образотворчого мистецтва за допомогою різноманітних художніх матеріалів та технік у процесі художньої-творчої діяльності фахівця.

На наш погляд, важливим моментом третьої умови є то, що увага викладачів повинна бути спрямована переважно на виховання у студентів мистецьких спеціальностей позитивної емоційної чутливості та предметності почуття. Обумовленість естетичного почуття суб'єкта

(студента), що сприймає, об'єктом сприйняття (мистецтвом) означає перш за все вплив на свідомість і почуття студентів особливостей і властивостей предметів, їх форми, розміру, фактури, кольору тощо. В зв'язку з цим, одним із складників виділеної нами умови формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей є розвиток їх *сенсорики*. Тому в роботі з студентами особливу увагу треба приділяти накопиченню та збагаченню їхнього емоційно-чуттєвого сенсорного досвіду. З цією метою необхідно використовувати найяскравіші за емоційністю твори різних видів та жанрів образотворчого мистецтва, які спрямовуються на активізацію чуттєвої сфери особистості та дають змогу формувати вихідні перцептивно-емоційні образи, що сприяють естетичному орієнтуванню у світі образотворчого мистецтва. Через акумулювання диференційованих зорових та чуттєвих вражень у процесі подальшого розвитку виникає і поглиблюється інтерес до гармонії кольорів та форми предметів, з'являється асоціативний зв'язок між ними, народжується естетична та художня вибірковість. Цей етап також дуже важливий, тому що пов'язаний з переходом від емоційно-перцептивного до більш усвідомленого осягнення цілісного художнього явища, що передбачає розвиток умінь аналізу творів образотворчого мистецтва.

Узагальнюючи вищесказане, відзначимо, що забезпечення цілісності й збалансованості всіх ланок формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки – завдання високого ступеня складності, рішення якого вимагає безперервного підвищення кваліфікації викладачів, їхньої професійної методичної майстерності, зацікавленості у новітніх педагогічних технологіях, самовдосконалення індивідуальних здібностей, що допомагає здійснювати повноцінну професійну підготовку студентів. Перспективами подальших розвідок цієї статті є використання вищезазначених педагогічних умов у навчально-виховному процесі студентів мистецьких спеціальностей.

Список використаної літератури

- 1. Стратегія розвитку освіти України: початок XXI століття.** – К. : Знання, 2006. – 253 с.
- 2. Національна доктрина розвитку освіти // Нормативно-правове забезпечення освіти.** У 4-х ч. – Х. : Основа, 2004. – Ч.1. – 144 с.
- 3. Концепція розвитку професійної освіти України // Освіта.** – 2004. – № 31. – 17–15 липня. – С. 6–7.
- 4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел.** – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
- 5. Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов.** – М. : Сов. энцикл., 1983. – 840 с.
- 6. Журавська Л. М.** Педагогічні умови управління самостійною роботою студентів вищих закладів освіти : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Л. М. Журавська. – К., 1999. – 20 с.
- 7. Орлов В. Ф.** Професійне становлення вчителів

мистецьких дисциплін: монографія / В. Ф. Орлов; заг. ред. І. А. Зязюна. – К. : Наукова думка, 2003. – 276 с. **8. Сова М.** Інтеграція художньо-естетичних знань у сучасній парадигмі освіти / М. Сова // Рід. шк. – 2003. – № 3 (878). – С. 30–32. **9. Никитина Н. Н.** Основы профессионально-педагогической деятельности : учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Н. Н. Никитина, О. М. Железнякова, М. А. Петухова. – М. : Мастерство, 2002. – 188 с. **10. Советский** энциклопедический словарь : [ок. 80000 сл.] / гл. ред. А. М. Прохоров. – 4-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 1599 с. **11. Семашко А. Н.** Развитие эстетической культуры молодежи / А. Н. Семашко, У. Ф. Сунна. – М. : Знание, 1980. – 64 с. 12.

Бірюков М. Ю. Педагогічні умови формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки

У статті розглянуто поняття «педагогічні умови» та надано власне обґрунтування педагогічних умов формування художнього смаку у студентів мистецьких спеціальностей у процесі професійної підготовки, до яких належать: інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу; синтез просторових видів мистецтва та різновидів художньо-творчої діяльності; організація систематичного ознайомлення студентів з художньо-естетичними цінностями. Ці умови досить тісно взаємозв'язані як сутнісно, так і процесуально, тому в реальному навчально-виховному процесі повинні реалізуватися одночасно, тобто у комплексі.

Ключові слова: художній смак, педагогічні умови, інтеграція, синтез видів мистецтв, студенти мистецьких спеціальностей, процес професійної підготовки.

Бирюков М. Ю. Педагогические условия формирования художественного вкуса у студентов художественных специальностей в процессе профессиональной подготовки

В статье рассмотрено понятие «педагогические условия» и предоставлено собственное обоснование педагогических условий формирования художественного вкуса у студентов художественных специальностей в процессе профессиональной подготовки, к которым принадлежат: интеграция дисциплин художественно-эстетического цикла; синтез пространственных видов искусства и разновидностей художественно-творческой деятельности; организация систематического ознакомления студентов с художественно-эстетическими ценностями. Эти условия достаточно тесно взаимосвязаны как содержательно, так и процессуально, потому в реальном учебно-воспитательном процессе должны реализоваться одновременно, то есть в комплексе.

Ключевые слова: художественный вкус, педагогические условия, интеграция, синтез видов искусств, студенты художественных специальностей, процесс профессиональной подготовки.

Birukov M. U. Pedagogical Conditions of the Forming of Artistic Taste Among the Students in the Process of Professional Training

In conditions of the intensive science and technical progress and high competition on the labour-market the problem of the increasing of quality of higher education and forming of the personality of a specialist gets actual. The questions connected with the mastering of aesthetic education, the forming and developing of aesthetic feelings, artistic interests, ideals and tastes of students in the process of professional training gets a special meaning. And the creating of the peculiar pedagogical conditions promotes it. Visual arts influence on a man may be in the most powerful way, because due to their universality they effectively develop ones emotional and feeling sphere, deepen knowledge, increase the visual and sensor experience, form general and aesthetic culture. The artistic taste – is the taste of the highest level, which belongs to the spiritual sphere of a personality and so the forming of it will be effective only under the influence of the products of the spiritual works (first of all the works of art) which open before the students the richness of the environment, form the feeling of harmony, beauty and also form their own attitude to what is depicted and through it to reality. But the perception of the works of art demands from the viewer (no matter what age he or she is) to have the global grounding, experience and understanding of the main patterns of art, which in its turn, depends on the aesthetic education, spiritual culture, the definite level of aesthetic taste not only of the one but of the whole society. On the basis of the theoretical analysis and making foundations on the general methodological points of the modern pedagogical science for more efficient forming of the artistic taste of the students of art specialities in the process of professional training the article defines the pedagogical conditions: the integration of the disciplines of aesthetic and art cycle; the synthesis of the spatial types of art and the variety of the creative art activity; the organization of the systematic acquaintance of students with the aesthetic and art values. It's quiet obvious that these three conditions are rather closely connected both substantially and procedurally, because in the real teaching and educational process they should be done simultaneously, in a complex.

Key words: artistic taste, pedagogical conditions, integration, synthesis of types of art, students of art specialities, process of professional training.

Стаття надійшла до редакції 1.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Савченко С. В.

УДК [378.011.3-051:(76:7.012)]:004

І. О. Вівденко

ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ТВОРЧИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Для реформування системи вищої освіти в Україні характерний пошук оптимальної відповідності між сформованими традиціями в українській вищій школі й новими віяннями, пов'язаними зі вступом у світовий освітній простір. На цьому шляху спостерігаємо кілька тенденцій, однією з яких є значне збагачення вищих навчальних закладів сучасними інформаційними технологіями, широке підключення до мережі Інтернет та інтенсивний розвиток дистанційних форм навчання студентів. Використання інформаційних технологій відкриває можливість впровадження абсолютно нових методів викладання і навчання.

Теоретико-методологічні засади дослідження різноманітних аспектів використання потенціалу інформаційних технологій в освіті закладено в працях видатних вітчизняних та зарубіжних учених: В. Болтянського, В. Беспалько, Л. Виготського, А. Єршова, М. Жалдак, В. Кудіна, А. Леонтьєва, П. Мерфі, В. Монахова, М. Ніксона, Ю. Рамського, В. Розумовського, О. Співаковського М. Томпсона та ін. Цій темі в Україні присвячені дослідження таких науковців, як В. Биков, Я. Булахова, О. Бондаренко, В. Заболотний, Г. Козлакова, О. Міщенко, О. Пінчук, О. Шестопап та інші. У працях Ю. Машбиця, В. Зінченка, Н. Тализіної досліджувалися психолого-педагогічні аспекти використання інформаційних технологій у навчальному процесі.

Разом з тим, потребують вивчення сучасні особливості використання перспективних можливостей інформаційних технологій в процесі формування творчого потенціалу особистості та визначення перспектив підвищення ефективності реалізації цього процесу.

Тому метою цієї статті є визначення та обґрунтування можливостей інформаційних технологій як засобу формування професійно-творчих умінь майбутніх фахівців з графічного дизайну.

Враховуючи сучасний стан та перспективи розвитку процесу професійної підготовки у вищих навчальних закладах ми вважаємо, що процес формування професійно-творчої позиції майбутніх фахівців графічного дизайну буде ефективним завдяки використанню сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, які мають застосовуватися для:

- розширення пізнавальних можливостей студентів, їх інформаційного рівня за рахунок використання мультимедійного ілюстративного та демонстраційного матеріалу;

- інтеграція педагогічних технологій проектного навчання з інформаційно-комунікаційними технологіями за рахунок використання мультимедіа-проектів;
- створення індивідуальних умов роботи з навчальною інформацією за рахунок розробки різноманітних завдань професійного спрямування;
- розвитку творчо-пошукових здібностей студентів-дизайнерів.
- підвищення рівня та міцності засвоєння знань за рахунок використання комп'ютерних систем діагностики знань;

Інформаційні та телекомунікаційні засоби навчання, програмно-педагогічні продукти, мультимедійні курси, все більше стали використовуватися в освітньому процесі. [1].

Діяльність дизайнера завжди пов'язана з високими технологіями. Сьогодні інформаційні технології є універсальним інструментом дизайнера в художньо-естетичному оформленні нових продуктів, потужними науково-технічними засобами обробки рекламної та корпоративної інформації. З іншого боку, розробники нових інформаційних технологій також широко використовують методологію дизайну.

Зразки креативної діяльності та її результати доступні студентам вузів завдяки інформаційному освітньому середовищі навчального закладу та глобальній мережі Internet. Це матеріали електронних конференцій, віртуальних семінарів та форумів, періодичні наукові електронні видання, персональні веб-сторінки провідних вчених і Web-сайти наукових центрів. Широку популярність набувають дистанційні олімпіади, конкурси, віртуальні науково-дослідні лабораторії. У багатьох випадках можна ознайомитися не тільки зі структурою такої лабораторії або наукового центру, але й простежити динаміку їх роботи, відображену в періодичних звітах і описах отриманих результатів. В практику формування сайтів навчальних закладів входить і публікація кращих робіт студентів [2].

Одним з варіантів інтеграції професійно-творчої підготовки майбутніх фахівців та інформаційних технологій є використання мультимедійних проектів.

Сучасні комп'ютерні технології є складником мультимедійних технологій (від англ. multi – багато і media – середовище). Ці технології студенти розглядають як інформаційні технології навчання, що інтегрують аудіовізуальну інформацію будь-яких форм (текст, графіка, анімація й ін.), здійснюють інтерактивний діалог користувача із системою і реалізують різноманітність форм самостійної діяльності з опрацювання інформації. Вони надають величезний діапазон можливостей для вдосконалення навчального процесу і системи освіти в цілому [3].

Мультимедійні засоби навчання за С. Гончаренко – це комплекс апаратних і програмних засобів, що дозволяють користувачеві

спілкуватися з комп'ютером, використовуючи різноманітні, природні для себе середовища: графіку, гіпертексти, звук, анімацію, відео [4].

Існують різноманітні способи застосування засобів мультимедіа в навчальному процесі, серед яких:

- використання електронних лекторів, тренажерів, підручників, енциклопедій;
- розробка ситуаційно-рольових та інтелектуальних ігор з використанням штучного інтелекту;
- моделювання процесів і явищ;
- забезпечення дистанційної форми навчання;
- проведення інтерактивних освітніх телеконференцій;
- побудова систем контролю й перевірки знань і умінь студентів (використання контролюючих програм-тестів);
- створення і підтримка сайтів навчальних закладів;
- створення презентацій навчального матеріалу;
- здійснення проєктивної і дослідницької діяльності студентів тощо [3].

На базі мережевих технологій виник абсолютно новий вид навчальних матеріалів: Інтернет-підручник, за допомогою якого, наприклад студенти-дизайнери отримують глибокі знання в галузі історії культури і мистецтва, історії дизайну, науки і техніки, засвоюють основи малюнку та живопису. Він володіє тими ж якостями, що і комп'ютерний підручник, плюс можливістю тиражування практично без носія - існує одна версія навчального матеріалу в мережі Інтернет і студент-користувач отримує доступ до неї звичним для себе способом через свій браузер. Це вносить суттєві переваги порівняно з електронним підручником. Фактично у всіх сучасних електронних підручниках присутній акцент на розвиток творчого мислення. З цією метою в них пропонуються завдання евристичного, творчого характеру, ставляться питання, на які неможливо дати однозначну відповідь.

Студенти поглиблюють свої знання в технології програмування і в прикладних інформаційних технологіях (математична обробка зображень, аудіо і відеосигналів, художня обробка зображень, мультимедіа презентації, двовимірна і тривимірна анімація, інтерактивна анімація, програмування сценаріїв мультимедіа) [2].

Використовуючи новітні комп'ютерні технології, майбутні фахівці з дизайну проєктують фірмовий стиль власної колекції, підприємства, інтер'єру, окремого бренду. Інформаційні технології на заняттях з фахових дисциплін дозволяє студентам оволодіти методами образотворчої мови академічного рисунку та живопису, знаннями кольорознавства і колористики [5].

Одним з нових напрямків використання ІКТ в освітній діяльності є застосування Web-додатків, в якості засобів навчання. Використання таких засобів навчання дозволяє навчатися в зручний для студента час і в комфортному для нього місці. Все що необхідно для навчання - це

комп'ютер, підключений до мережі Інтернет і Web-браузер. Розробка освітніх Web-додатків (e-Learning) – один з нових підходів до навчання, який в даний час є досить перспективним напрямком розвитку освітнього процесу, оскільки реалізує принципи індивідуалізації освіти.

Персональні Web-сторінки педагогів, що створюються на сайтах навчальних закладів надають додаткові можливості для формування власної професійно-творчої позиції. На таких сторінках можна показати не лише навчальні матеріали, але й свої наукові публікації, проспекти проведених досліджень, кращі роботи «студентів, що перевершили викладача». Опублікувавши на своїй сторінці нестандартне бачення тієї чи іншої проблеми, можна організувати дискусію, що сприятиме залученню студентів до висловлення власної думки. Вихід у світовий інформаційний простір дозволяє побачити безліч зразків креативності: на сайтах, які розповідають про діяльність науково-дослідних центрів і окремих науково-дослідних інститутів; в матеріалах електронних наукових журналів та конференцій; на персональних веб-сторінках, студентів, викладачів, вчених всього світу [6].

Враховуючи специфіку професійної діяльності та професійно-творчих умінь фахівця з графічного дизайну, ми дійшли висновку, що ефективним шляхом їх формування буде використання проблемного навчання в інтегративній єдності з сучасними інформаційними технологіями. Інформаційні технології в цьому випадку використовуються в якості основних інструментальних засобів реалізації практичної частини проекту. Рівень володіння майбутнім фахівцем з графічного дизайну сучасним програмним забезпеченням дизайнерських робіт є необхідною умовою виконання проекту. Ця умова може бути показником який буде впливати на використання диференційного підходу до формулювання тематики проектів, з урахуванням неоднорідності контингенту студентів за рівнем сформованої інформаційної компетентності.

Сучасні комунікаційні технології дозволяють індивідуалізувати та активізувати освітній процес у вищих навчальних закладах. Методи традиційної освітньої системи отримують завдяки можливостям комунікаційних технологій новий розвиток.

Список використаної літератури

1. Поташник М. М. Развитие школы как инновационный процесс: методическое пособие для руководителей образовательных учреждений / М. М. Поташник, А. В. Лоренсов – М.: Новая школа, 1994. – 64 с. **2. Роль информационных технологий в дизайн-образовании** [Электронный ресурс]: итоги XXI Междунар. конф. «Применение новых технологий в образовании» («ИТО-Троицк-2010») /А.А.Байкова, А.Р.Фатихова – Режим доступа [http:// ito.edu.ru/2010/troitsk/ii/ii-0-5.html](http://ito.edu.ru/2010/troitsk/ii/ii-0-5.html). **3. Иванов В.** Медіаосвіта та медіаграмотність: короткий огляд/ В. Иванов та ін.. – 2-ге вид., стер. – К. : АУП, ЦВП, 2012. – 58 с. **4. Гончаренко С. У.**

Український педагогічний енциклопедичний словник.– Рівне : Волинські обереги, 2011. – 522 с. **5. Прусак В. Ф.** Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України : Дис. канд. пед. наук: 13.00.04 / Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2006. – 300 с. – Бібліогр.: арк. 182-202. **6. Захарова И. Г.** Информационные технологии в образовании: уч. п. [для студ. выс. уч. зав.] / И. Г. Захарова. – 2-е изд., стер. – М. : Академия, 2005. – 192 с.

Вівденко І. О. Використання інформаційних технологій у процесі формування професійно-творчих умінь майбутніх фахівців з графічного дизайну

У статті визначено та обґрунтовано можливості використання інформаційних технологій як засобу формування професійно-творчих умінь майбутніх фахівців з графічного дизайну.

Враховуючи специфіку професійної діяльності та професійно-творчих умінь фахівця з графічного дизайну, встановлено, що ефективним шляхом їх формування буде використання проблемного навчання в інтегративній єдності з сучасними інформаційними технологіями. Інформаційні технології в цьому випадку мають використовуватися в якості основних інструментальних засобів реалізації практичної частини проекту.

Ключові слова: інформаційні технології, інформаційне освітнє середовище, мультимедійні засоби навчання, Internet-підручник, Web-сторінка.

Вивденко И. А. Использование информационных технологий в процессе формирования профессионально-творческих умений будущих графических дизайнеров

В статье определены и обоснованы возможности использования информационных технологий как средства формирования профессионально-творческих умений будущих графических дизайнеров.

Учитывая специфику профессиональной деятельности и профессионально-творческих умений дизайнера, установлено, что эффективным путем их формирования будет использование проблемного обучения в интегративном единстве с информационными технологиями. Информационные технологии в этом случае должны использоваться в качестве основных инструментальных средств реализации практической части проекта.

Ключевые слова: информационные технологии, информационная образовательная среда, мультимедийные средства обучения, Internet-учебник, Web-страница.

Vivdenko I. A. Use of Information Technology in the Process of Professional and Creative Skills of the Future Graphic Designers

In the article were definite and substantiated the possibility of using information technology as a means of building professional and creative skills of the future of graphic designers.

Given the specificity of professional and vocational skills of creative designer, found that an effective way of formation is to use problem-based learning in integrative unity with information technology. Information technology in this case should be used as the main tool of practical implementation of the project. The use of computer-assisted learning (electronic hypertext textbook, interactive creative environment, educational Internet space, computer web-based system based on the principles of distance learning, multimedia courses, the diagnostic test of the shell) in a professional and practical training of students at the expense of individual variability of study and objectives promotes the mastering program material at different levels depending on students individual abilities and personality traits. Using information technology training to customize training and creative development of future professionals of graphic designing teacher can use a flexible, personalized teaching methods, to offer him additional oriented student blocks of training materials, links to information resources. Since the time factor is not critical, the student can also choose his pace of studying the material, he can work on the individual program, consistent with the overall program of the course, which is very important in the process of formation creative personality.

Key words: information technology, information educational environment, multimedia learning tools, Internet-textbook, Web-page.

Стаття надійшла до редакції 19.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Пономарьова О. М.

УДК 783 (075.8)

Л. Г. Гаврілова

**ЕЛЕКТРОННИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК
«УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА МУЗИКА» ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ
ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ ВИШІВ**

Формування духовності та ціннісних орієнтацій молоді – одне з провідних завдань сучасної освіти, про що свідчать державні документи останніх років (Концепція громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності, Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах),

численні наукові розвідки вітчизняних авторів (І. Беха, О. Олексюк, О. Рудницької та ін.).

Музичне мистецтво, яке, як відомо, безпосередньо впливає на емоційну сферу особистості, формує вибіркоче, ціннісне ставлення до дійсності, розвиває систему ціннісних орієнтацій, входить до широкого спектру засобів духовного розвитку молоді.

Українська духовна музика як складова світової культури й частина християнського світосприймання містить багато загальнолюдських цінностей і має увійти до системи виховання високоморальної особистості, освіченої людини та справжнього громадянина. Про це йшлося на міжнародній науково-практичній конференції «Релігійне виховання в Україні», яка за благословення Блаженнішого Митрополита Володимира відбулася у червні 2006 року. На ній вказувалось на важливість впровадження християнських духовно-моральних цінностей в систему освіти і виховання молоді в умовах поваги до представників різних релігійних конфесій.

Упродовж століть православна духовна музика була й залишається важливим чинником виховання молоді. Здавна вона посіла важливе місце в педагогічному процесі початкових закладів освіти (церковнопарафіяльних школах), у середніх навчальних закладах (гімназіях, учительських семінаріях, народних та єпархіальних училищах), завжди впливала на формування морально-етичних почуттів молоді в позашкільній діяльності. Приблизно з кінця XIX століття розпочалося науково-теоретичне усвідомлення процесу виховання молоді засобами православної духовної музики. Представники естетичної думки, регенти-практики стверджували, що хоролий церковний спів, як провідна форма духовної музики в Україні, став справжньою школою естетичного, морального і громадянського виховання всіх соціальних верств населення.

Комплексний виховний вплив духовних піснеспівів обґрунтовували відомі вчені кінця XIX – початку XX століття: Е. Ганслик – представник австрійської естетики та музичної критики, автор відомої праці «Про музично прекрасне», К. Ейгес – російський композитор і педагог, який вивчав питання музичної естетики та філософії музики (відомі роботи – «Основні питання музичної естетики», «Нариси з філософії музики» та ін.). На обов'язкове використання засобів духовної музики в загальному музичному вихованні вказували відомі педагоги Д. Зарін, А. Маслов, С. Миропольський, методичні праці яких були опубліковані в XIX – на початку XX століття.

Наразі, за часів незалежності України, значно активізувалися процеси вивчення духовної музики та її використання у загально-естетичному та морально-етичному вихованні молоді. Поряд із корифеями вітчизняного та російського музикознавства, які вивчали і нині вивчають різні аспекти розвитку духовної музики різних часів (І. Вознесенський, М. Бражніков, М. Успенський, Ю. Келдиш,

Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній) до вивчення можливостей використання духовних творів у вихованні молоді залучаються представники музичної педагогіки. За останній час значно зросла кількість наукових розвідок у цьому напрямку. Так, окремі питання історії духовної музики розкрито в роботах А. Ткаченко [1], І. Харитона [2], С. Осадчої [3]. Значна кількість досліджень (М. Маріо, Л. Остапенко, Л. Радковської та ін.) присвячені вивченню впливів духовних творів на розвиток освіти і мистецтва.

Окремо слід звернути увагу на таку тенденцію сучасної освіти, як спроби створення й упровадження в школах факультативного курсу «Основи християнської культури», який би відвідували діти за бажанням батьків. Науковці вважають, що цей курс дозволив би учням хоча б оглядово познайомитися зі світом християнської культури, отримати певний мінімум знань, вражень та уявлень, щоб звернутися до багатющого й невичерпного джерела всіх досягнень людського духу і нашого народу. Завважимо, що в Росії з 2010 року Міністерством освіти і науки до шкільної програми у межах курсу «Основи релігійних культур і світської етики» уведений навчальний предмет «Основи православної культури», автори якого наголошують, що він не передбачає вивчення релігії, а є предметом про релігію як важливий культуроформуєчий фактор.

В Україні вже існує програма духовно-морального курсу для загальноосвітніх навчальних закладів «Основи християнської етики. 1-11 класи», яка рекомендована Міністерством освіти і науки України. Цей курс – дисципліна християнсько-світоглядного, культурного та освітньо-виховного спрямування, яка не сповідає віру, не містить релігійних обрядів, не ставить за мету залучення до певної конфесії. Вивчення предмету передбачає виховання в учнів поваги до виявлення свободи совісті, релігійних і світоглядних переконань інших людей, здатності до співіснування в умовах полікультурного та поліконфесійного українського суспільства.

Що ж до ознайомлення школярів з духовним музичним мистецтвом, також можемо навести приклад – розроблений Л. Московчук (з благословення Преосвященного Феодора, архієпископа Кам'янець-Подільського і Городецького) навчально-методичний комплекс «Українська духовна музика» [4]. Метою вивчення цього предмета є ознайомлення учнів із духовною (церковною) музикою, християнськими традиціями, моральними нормами та цінностями українського народу; сприяння формуванню цілісної, духовно зрілої особистості — громадянина України — шляхом пізнання й засвоєння учнівською молоддю багатовікових надбань сакрального музичного мистецтва; формування шанобливого ставлення до національної та світової духовної культури.

Слід зазначити, що в навчально-методичному комплексі «Українська духовна музика» зроблено акцент на традиційні для України

християнські духовні, моральні й культурні цінності, на поглиблене вивчення церковних (богослужбових) піснеспівів як однієї з фундаментальних основ християнської культури.

Окрім того в останні роки кілька цікавих програм із вивчення духовної музики у початковій школі створено російськими музикантами-педагогами. Так, найвідомішим автором у Росії є І. Кошміна, яка розробила курси «Російська духовна музика» (1-3 класи)» і «Духовна музика: світ краси і гармонії» (1-4 класи)». Головне в програмах І. Кошміної, розроблених для використання в світських державних школах, – не пізнання релігії, а пізнання мистецтва, пов'язаного з релігією [5]. Авторка наголошує, що мета її програм – надати учням загальні уявлення про духовно-релігійну культуру, допомогти зорієнтуватися в її образах, сюжетах, символах, навчити усвідомленому слуханню духовної музики, загалом створити основу для майбутнього саморозвитку й самоосвіти дітей.

Отже, поява програм відповідної тематики, спрямованих на залучення школярів до духовної музичної культури, оволодіння інтонаційно-образною мовою духовної музики, розвиток здібності сприймати твори мистецтва свідчить про підвищення інтересу до духовної музики з боку педагогічної науки і шкільної практики.

Поступово поширюється вивчення вітчизняної духовної музики у вищих навчальних закладах. Зокрема, традиції української духовно-музичної культури вивчаються в курсі «Історії української музики», куди включено матеріали про виникнення в Україні богослужбового співу ще за часів Київської Русі, подано характеристику стильових особливостей вітчизняної музики для церкви, розкрито специфіку давнього нотопису, його еволюцію, обговорюються питання впливу української музичної культури та її представників на розвиток російської музики.

Українська духовна музика, її видатні майстри – композитори, диригенти, хорові колективи – розглядаються у межах різних курсів диригентсько-хормейстерської підготовки: «Історія хорової музики», «Хорознавство» тощо.

Поступово поглиблюється музикознавче осмислення духовної музики: тривають розвідки окремих композиторських персоналій (наприклад, праці М. Юрченко, Л. Кияновської, А. Завальнюка тощо), аналізується й сам предмет духовної музики, і процеси, що відбуваються в духовному соціокультурному просторі сьогодення (праці О. Козаренка, С. Осадчої, І. Харитона та ін. авторів).

Саме в контексті розвитку сучасних освітніх тенденцій з підсиленою увагою до духовного розвитку молоді, а також з урахуванням процесів інформатизації освіти підготовлено навчальних посібник «Українська духовна музика», який може бути рекомендований майбутнім учителям музики, які вивчають курс «Історії української музики» у педагогічних навчальних закладах. Метою статті є презентація цього навчального посібника.

Навчальний посібник створений у двох версіях – паперовій та електронній. Зміст української духовної музики структурований у кілька розділів:

1. Нариси з історії української духовної музики, в яких у стислій формі подано історичну еволюцію церковних піснеспівів української православної церкви (від найдавніших часів прийняття християнства в Україні-Русі до наших днів):

- періодизація історії української духовної музики;
- еволюція знаменного розспіву як основної форми українського богослужбового співу;
- форми запису української духовної музики. Крюкова нотація, її особливості та еволюція. “Київське знам’я”;
- партесний спів XVII – початку XVIII ст. Уведення київської нотації. Канти. Партесні концерти;
- розквіт української духовної музики у середині XVIII – на початку XIX ст.;
- шляхи розвитку української духовної музики у XIX – XX ст.;
- сучасний етап розвитку української церковної музики.

2. Творці духовної музики (42 персоналії). У цьому розділі подані біографічні відомості та короткий огляд творчості українських митців, які писали й пишуть донині музичні твори духовної тематики та релігійно-культурного призначення: користувачі можуть ознайомитися з творчими досягненнями композиторів доби бароко (М. Дилецького, С. Пекалицького), майстрів хорового духовного концерту другої половини XVIII – початку XIX ст. (М. Березовського, А. Рачинського, С. Дегтярьова, А. Веделя, Д. Бортнянського та ін.), діячів української музичної культури кінця XIX – початку XX ст. (М. Леонтовича, К. Стеценко, композиторів перемишльської школи М. Вербицького, О. Нижанківського та ін.), з духовною спадщиною сучасних українських композиторів (І. Алексійчук, Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Степурка, М. Шука тощо).

3. Жанри духовної музики (32 статті). У розумінні поняття музичного жанру автори посібника виходять із традиційного у музикознавстві тлумачення цього поняття як такого, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, виходячи з їх походження, умов виконання, сприймання та інших ознак (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців тощо). Отже, жанри духовної музики розглядаються як *культово-обрядові* (якщо музичні твори виконуються під час церковної служби) чи *концертні* (коли твір виконується в умовах концертної зали, втрачаючи ритуальну складову). Серед жанрів духовної музики – і багаточастинні складні композиції, і одночастинні, прості за будовою музичні твори. Завважимо, що до цього розділу окрім жанрів православної музики (Всенощна, Літургія, Канон, Партесний концерт, Стихира та ін.) включені найпоширеніші жанри та

піснеспіви католицького культу (Меса, Кондак, Мотет, Реквієм, Хорал та ін.).

4. Календар православних свят – розділ, який містить історичні відомості про найвизначніші православні свята та сценарії до їх святкування на виховних позакласних заходах: 7 січня – Різдво Христове; 19 січня – Хрещення Господнє, свято Водохреща; 15 лютого – Стрітіння Господнє; Великдень, Пасха; День Святої Трійці; 6 травня – день святого великомученика Георгія Победоносця; 24 липня – день святої рівноапостольної княгині Ольги; 14 жовтня – Покрова Пресвятої Богородиці; 19 грудня – празник св. Миколая, архієпископа Мир Лікійського чудотворця. Розділ створений з метою надання допомоги вчителям та організаторам позакласної роботи, кожен сценарій супроводжує нотний та музичний матеріал, рекомендований до використання.

Паперову версію навчального посібника завершує глосарій (словник із 123-х найуживаніших музичних та релігійних термінів).

Електронна версія, окрім названих розділів, містить добірку духовної музики (125 музичних творів різних композиторів та різних жанрів у mp3 форматі, 14 відео фрагментів), нотну скарбничку (45 музичних творів), три слайд-шоу, присвячені музичним традиціям духовних центрів України – Святої Успенської Києво-Печерської лаври, Свято-Успенської Почаївської лаври та Свято-Успенської Святогірської лаври. Для закріплення та перевірки знань української духовної музики в окремому розділі пропонуються тестові завдання та музична вікторина.

Зазначимо, що пропонований посібник «Українська духовна музика» розроблений з використанням культурологічного, а не релігійного підходу, зазвичай характерного для викладання духовної музики у недільних школах і духовних семінаріях. Культурологічний підхід простежується у структурі посібника: питання віросповідання у процесі навчання не обговорюються і є особистою справою кожного; основним предметом вивчення є музичне мистецтво (а не закон Божий), кожен твір якого розглядається як об'єкт мистецтвознавства, а не атрибут культу; хори-молитви аналізуються як певні жанрові моделі з відповідними засобами виразності із використанням історичного та мистецтвознавчого (а не богословського) методів вивчення матеріалу.

Разом з тим ознайомлення з українською духовною музикою передбачає знання змісту, образів, символів та канонів православного музичного мистецтва.

Підводячи підсумки, зазначимо, що у розумінні категорії «духовна музика» ми виходимо з визначення, наданого Ю. Юцевичем: **духовна музика** – це вокальні або вокально-інструментальні (інколи інструментальні) твори на канонічні, релігійні за змістом тексти або сюжети; духовна музика виконується не тільки під час богослужінь, а й у побуті. Незважаючи на суто релігійне спрямування, кращі зразки духовної музики є глибокими, філософськими за змістом творами

найвищого художнього рівня («Реквієм» В. Моцарта і «Реквієм» Дж. Верді, «Ave Maria» Баха-Гуно, духовні твори Й. Баха, Ж. Бізе, Й. Гайдна, О. Гречанінова, С. Рахманінова та багато інших). Класичні зразки української духовної музики створили М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Воробкевич, М. Леонтович, К. Стеценко та ін. Твір М. Лисенка «Боже великий, єдиний» став духовним гімном українців усього світу [6].

Отже, електронний навчальний посібник «Українська духовна музика» має на меті допомогти заглибитись у релігійно-духовне мистецтво України від часів його зародження до наших днів, усвідомити художню цінність найкращих зразків української духовної музики, розширити естетичний світогляд та розвинути духовність майбутніх учителів музики.

Список використаної літератури

1. Ткаченко А. І. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій / А.Ткаченко [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Muzmyst/2010_10/15.pdf.

2. Харитон І. М. Феномен духовної музики в українській православній традиції: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.11 / Харитон Ігор Миколайович. Київ. Нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 19 с.

3. Осадча С. В. Літургічна природа православних богослужбових піснеспівів: культурологічний аспект [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Muzmyst/2008_8/9.pdf

4. Московчук Л. М. Українська духовна музика : навч.-метод. комплекс (програма, методичний посібник, ното хрестоматія) [для вчителів загальноосвітніх навч. закладів та недільних шкіл] + Додаток. Репродукції ікон. – 72 іл. / Л.М. Московчук. – Кам.-Подільський : Аксіома, 2010. – 704 с. **5. Кошмина И. В.** Русская духовная музыка : пособие [для студ. муз.-пед. училищ и вузов] : В 2 кн. – М.: ВЛАДОС, 2001. – Кн. 1: История. Силь. Жанры. – 224с. : ноты. – Кн. 2 : Программы. Методические рекомендации. – 160 с. : ноты. **6. Духовна музика.** Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю.Є.Юцевича [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://term.in.ua/indeks.html?term>

Гаврілова Л. Г. Електронний навчальний посібник «Українська духовна музика» як засіб розвитку духовних цінностей студентів педагогічних вишів

У статті йдеться про українську духовну музику як складову світової культури й частину християнського світосприймання, яка містить багато загальнолюдських цінностей, має увійти до системи виховання високоморальної особистості, освіченої людини та справжнього громадянина. Презентовано навчальний посібник

«Українська духовна музика», створений у паперовому та електронному варіантах. Розглянуто зміст і структуру посібника.

Ключові слова: українська духовна музика, навчальний посібник, електронний навчальний засіб, вища школа.

Гаврилова Л. Г. Электронное учебное пособие «Украинская духовная музыка» как средство развития духовных ценностей студентов педагогических вузов

В статье рассматривается украинская духовная музыка как составляющая мировой художественной культуры и часть христианского мировосприятия, которая содержит общечеловеческие ценности и входит в систему формирования высокоморальной личности, образованного человека и настоящего гражданина. Презентуется учебное пособие «Украинская духовная музыка», созданное в печатном и электронном вариантах. Рассматривается содержание и структура пособия.

Ключевые слова: украинская духовная музыка, учебное пособие, электронное учебное средство, высшая школа.

Gavrilova L. G. Electronic Textbook «Ukrainian Sacred Music» as a Tool of Development of Students' Spiritual Values at Pedagogical Universities

The article explores Ukrainian sacred music as an element of world artistic legacy and a prolific filiation of Christian culture, which comprises universal human values and constitutes the set of conditions determining formation of a virtuous, knowledgeable and conscientious person. For centuries Orthodox sacred music has been an important factor of preservation of its unique spiritual character for the coming generations. In the contemporary system of education there is a tendency to provide optional courses in the field of Christian and cultural studies such as «Basics of Christian Culture», «Christian Ethics», and complex study set «Ukrainian Sacred Music».

The article presents the textbook «Ukrainian Sacred Music» issued in both printed and electronic versions. It highlights the content and the structure of the textbook, which comprises the following sections: outlines on the history of Ukrainian sacred music (from Christianization of Rus' to the present days), composers of sacred music, genres of sacred music, calendar of Orthodox holidays, and the glossary of the key terms. The electronic version of the textbook is supplemented with audio tracks and video clips of music compositions, and selection of scores of the most prominent and interesting pieces of Ukrainian sacred music. The structure of the textbook also includes three slide sets exposing the centers of Ukrainian religious life: Kyiv Pechersk Lavra, Holy Dormition Pochayiv Lavra, and Sviatohirsk Lavra. Each section of the textbook is provided with a quiz to check the level of listening comprehension of Ukrainian sacred music. The electronic version contains also test sections.

Key words: Ukrainian sacred music, textbook, electronic textbook, university.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2013 р.
Прийнята до друку 26.04.2013 р.
Рецензент – д-р пед. наук, проф. Сергієнко В. П.

УДК [378.011.3-057.05:747]:004

С. О. Гоголев

**РОЛЬ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ
ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ
ДИЗАЙНЕРІВ ІНТЕР'ЄРУ**

Професія дизайнера стає все більш затребуваною і популярною. З розвитком будівельної індустрії, зі збільшенням обсягів будівництва громадських і житлових будівель в Україні різко підвищився попит на спеціальність дизайнера інтер'єру. У галузі потрібні фахівці, що володіють сучасними проектними технологіями. Підготовка таких фахівців – одне з нагальних завдань вищої школи.

Підготовка дизайнерів засобами інформаційно-комунікативних технологій у вищих навчальних закладах є предметом пильної уваги педагогічної науки останнього десятиліття.

Однак у наукових дослідженнях майже не приділяється уваги проблемі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру засобами інформаційно-комунікативних технологій.

Однією з найсуттєвіших проблем удосконалення професійної педагогіки є визначення, обґрунтування та реалізація педагогічних умов професійної підготовки дизайнерів інтер'єру засобами інформаційно-комунікативних технологій.

Аналіз досліджень і публікацій показав, що існує ряд наукових праць з проблеми професійної підготовки дизайнерів засобами інформаційно-комунікативних технологій у вищих навчальних закладах. Багато дизайнерів-педагогів приділяють увагу, ретельно досліджують дану проблему. Різні аспекти функціонування системи професійної підготовки дизайнерів досліджувалися в працях за напрямками: 1) удосконалення змісту професійної освіти дизайнерів (А. Бойчук, Р. Захаров, С. Пазиніч, А. Руденко, Л. Пащенко, Т. Козак, С. Зінченко, О. Фурса, Д. Ларченко, А. Келле-Пелле, Л. Пекарев, Д. Рябцев, А. Шишанов); 2) теоретико-методологічні проблеми організації професійної освіти дизайнерів (Л. Оружа, С. Мигаль, Т. Ритова, О. Чепелюк, В. Прусак, М. Бірюков, М. Панкіна, Н. Сафронова, С. Чирчик, Г. Гіоргадзе, В. Тализіна, К. Леухіна, К. Ткачов, А. Ільних)

[1]; 3) інформаційно-технологічне забезпечення професійної підготовки дизайнерів (Р. Семак, С. Новосьолов, І. Босих, Е. Ашбель, М. Дуднік, А. Васильєва, С. Жомов, О. Бондарєва, А. Комарова, В. Верстак, О. Яцюк, Т. Томілова, О. Малікова, І. Слободецький, І. Чумаченко, Т. Клімачева, С. Бондаренко, М. Бондаренко, Т. Соколова, І. Аббасов), 4) удосконалення сучасних інформаційно-комунікаційних технологій в освіті (С. Абасова, С. Абдуллаєв) [2]. Однак у наукових дослідженнях майже не приділяється уваги проблемі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру засобами інформаційно-комунікативних технологій.

Метою даної статті є визначення ролі сучасних комп'ютерних технологій у професійній підготовці дизайнерів, та пошук шляхів удосконалення професійної підготовки дизайнерів інтер'єру засобами інформаційно-комунікативних технологій.

Як не дивно це звучить, але професія дизайнер з'явилася відносно недавно в нашій країні. Ця спеціальність почала набувати популярність з кінця дев'яностих років, коли комп'ютерна техніка стала доступнішою, та потреба в спеціалістах-дизайнерах на ринку праці вже виникла. Вищі навчальні заклади тоді ще не готували дизайнерів в масовому порядку, як ми бачимо це зараз. Тоді дизайном почали займатися представники «суміжних професій», які шукали прикладне використання комп'ютерної техніки. Зараз ситуація повністю змінилась – спеціальність «Дизайн» пропонують в багатьох вишах, та ще з'являються спеціалізації: дизайн графічний, веб-дизайн, дизайн інтер'єру, рекламний дизайн, поліграфічний дизайн, дизайн та моделювання одягу та ін. Крім того, останнім часом виникло багато курсів, які швидко за тиждень навчають комп'ютерним графічним програмам, називають це «дизайном», і пропонують за свої послуги яскраво оформлений сертифікат. Отже, професія дизайнер молода, зростаюча, та не може не мати хвороб зросту.

«Дизайн (design – англ.) – проектная деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды жилой, производственной и социально-культурной сфер»[3, с. 26]. Дизайн – задум, план, мета, намір, проект, креслення, розрахунок, конструкція, ескіз, малюнок, композиція, виріб мистецтва. Дизайн – це діяльність, що поєднує художню творчість та інженерну практику. Об'єктом дизайнерської діяльності може бути все – від конкретних предметів до віртуального простору. Завдання дизайнера, на відміну від художника, створити дещо не тільки красиве, але й функціональне.

Синтетичний характер дизайнерської діяльності обумовлений тим, що вона виникла і існує на стику художніх і технічних професій. Тому стає необхідність створення особливих педагогічних умов для формування художньо-образного та інженерно-технічного мислення майбутніх дизайнерів засобами інформаційно-комунікативних технологій.

Один з напрямів дизайну – дизайн інтер'єру належить до галузі архітектурного дизайну. Професійний дизайнер інтер'єру – спеціаліст, котрий має відповідні освіту і досвід, професійна діяльність якого спрямована на підвищення функціональності та якісного рівня інтер'єру. Дизайн інтер'єру містить у собі проектування, перепланування, стилеві, кольорові та світлові рішення, художнє і декоративне оформлення приміщення, підбір оздоблювальних матеріалів і обладнання.

На кафедрі дизайну Луганського національного університету імені Тараса Шевченка ведеться підготовка студентів-дизайнерів за трьома напрямками: «Графічний дизайн», «Дизайн та моделювання одягу» і «Дизайн інтер'єру». Спеціальність «Дизайн інтер'єру» молода, ще не було жодного випуску, тому зміст навчальних дисциплін, міждисциплінарні зв'язки, використання інформаційно-комунікативних технологій заслуговують особливої уваги викладачів кафедри. Однак рішення цієї педагогічної задачі пов'язане з певними труднощами, викликаними, насамперед, недостатньою науковою та методичною розробкою проблем викладання «Комп'ютерних технологій в дизайні інтер'єру», «Проектної графіки», «Проектування» та інших дисциплін, які повинні бути пов'язані між собою та об'єднані засобами інформаційно-комунікативних технологій.

У рамках даної статті ми розглянемо питання, пов'язане з вирішенням однієї з проблем – підбір та послідовність вивчення комп'ютерних програм з дисципліни «Комп'ютерні технології в дизайні інтер'єру». На першому курсі дизайнери інтер'єру вивчають можливості та способи роботи програми – векторного редактора. На другому курсі студенти вивчають редактор растрової графіки. Векторний та растровий редактори – це необхідний мінімальний набір графічних технологій, які вивчають дизайнери всіх напрямів. На третьому курсі дизайнери вивчають систему автоматизованого проектування – інженерну програму для створення креслень з можливістю тривимірного моделювання. На четвертому курсі студенти вивчають редактор тривимірної графіки, в якому вони створюють предмети побуту, меблі, складають із них сцени, вчать налаштовувати матеріали та текстури, освітлення та камери, робити візуалізацію побудованих сцен інтер'єру. На п'ятому курсі студенти вивчають програми – зовнішні візуалізатори для створення реалістичних зображень побудованих проектів. Вищеперелічений набір комп'ютерних технологій, на наш погляд, повинен задовольнити професійну потребу фахівця-дизайнера. Підбір конкретних комп'ютерних програм, конкретних виробників програмного продукту, який може викликати у фахівців і викладачів суперечки та розбіжності, в рамках даної статті нами розглядатися не буде, тобто – це тема для окремої статті, в якій кожне положення потребує окремого обґрунтування. Скажемо тільки, що ми пропонуємо стандартний набір редакторів для дизайну інтер'єру без «екзотичних» програм.

При використанні інформаційно-комунікативних технологій в процесі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру актуальними стають питання міждисциплінарних зв'язків, які надають можливість поглибленого вивчення навчального матеріалу. Та також, недостатньо продумані міжпредметні зв'язки можуть знизити ефективність багатьох зусиль. Обов'язково треба сказати про проблеми організації навчального процесу, та забезпеченості аудиторій спеціальними графічними технічними засобами, без яких інформаційні технології майже не існують: принтер, сканер, графічний планшет і т.д. Без цих пристроїв неможливо здійснювати якісну професійну підготовку майбутніх фахівців з дизайну інтер'єру.

Дослідження показало, що існує ряд проблем організації навчального процесу, які не дають можливості вивчати комп'ютерні програми в повній мірі, розкрити творчий потенціал майбутнього фахівця, розвитку його творчих здібностей. Недостатньо добре продумані міжпредметні зв'язки можуть звести нанівець зусилля багатьох педагогів, підірвати інтерес до навчання у студентів. Технічна невідповідність, неоснащені аудиторій спеціальними технічними засобами не дозволяють ефективно здійснювати навчальний процес. Саме інформаційно-комунікативні технології повинні зайняти провідне місце у професійній підготовці дизайнерів інтер'єру.

В сучасному дизайні широко використовуються інформаційно-комунікативні технології. Професіоналізм майбутнього фахівця дизайнера інтер'єру полягає в умінні користуватися новими технологіями, в умінні працювати в програмах векторної та растрової графіки, в умінні виконати креслення в сучасних САД програмах, в повільному володінні тривимірним редактором, в знанні мережевих технологій комунікацій.

Таким чином, пропонуємо якомога повного використання можливостей інформаційно-комунікативних технологій для максимальної наближеності навчальної діяльності студента в процесі освоєння фахових дисциплін до професійної діяльності фахівця. Рекомендуємо застосування інформаційно-комунікативних технологій як в аудиторній, так і в позааудиторній навчальній діяльності. Вважаємо, що якість підготовки дизайнерів інтер'єру також залежить від грамотної організації процесу професійної підготовки.

Список використаної літератури

- 1. Ильиных А. Н.** Назначение и возможности 3D MAX. Художественное проектирование в дизайн-образовании: материалы Междунар. научн. практ. конф., 27 мая 2009 г. / А. Н. Ильиных ; отв. ред. С. В. Жомов. – Шадринск : Изд-во ОГУП «Шадринский Дом Печати», 2009. – 311 с.
- 2. Абасова С. Э.** Современные информационно-коммуникационные технологии в образовании / С. Э. Абасова, С. Г. Абдуллаев // Новые информационные технологии в образовании:

материалы междунар. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 1–4 марта 2011 г.: в 2 ч. – Екатеринбург : ФГАОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2011. Ч. 1. – С. 12-16. **3. Дизайн.** Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. : под общей редакцией Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М. : Архитектура-С, 2004. – 288 с., ил.

Гоголев С. О. Роль сучасних інформаційно-комунікативних технологій в процесі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру

Стаття присвячена актуальним проблемам професійної підготовки дизайнерів інтер'єру засобами інформаційно-комунікативних технологій у вищих навчальних закладах.

Ключові слова: інформаційно-комунікативні технології, дизайн інтер'єру, професійна підготовка.

Gogolev S. A. Роль современных информационно-коммуникативных технологий в процессе профессиональной подготовки дизайнеров интерьера

Статья посвящена актуальным проблемам профессиональной подготовки дизайнеров интерьера средствами информационно-коммуникативных технологий в высших учебных заведениях.

Ключевые слова: информационно-коммуникативные технологии, дизайн интерьера, профессиональная подготовка.

Gogolev S. O. The Role of Modern Information and Communication Technologies in the Training of Interior Designers

The article is devoted to topical issues of training the interior designers by means of information and communication technologies in higher education.

One of the most important problems of improvement the professional pedagogy is to identify, study and implement the pedagogical conditions of the training process of interior designers by means of information and communication technologies. That information and communication technologies must take a leading role in the training of interior designers.

In modern design widely used information and communication technology. Professionalism future professional interior designer is the ability to use new technologies, the ability to run applications in vector and raster graphics, the ability to perform the drawing in modern CAD programs, slow possession dimensional editor in knowledge networking communications.

In this article we propose advantage of information and communication technologies for maximum closeness of student learning activities in the development of professional disciplines to the professional activity of the expert. We recommend the use of information and communication technologies in both classroom and in extracurricular educational activities. We believe that the quality of interior designers also depends on competent organization of vocational training.

Key words: information and communication technologies, interior design, professional training.

Стаття надійшла до редакції 26.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Пономарьова О. М.

УДК 677.027.562.8:[378.011.3-057:687.1]

О. О. Гоголева

ХУДОЖНІЙ РОЗПИС ТКАНИН У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ХУДОЖНИКА-МОДЕЛЬЄРА ОДЯГУ

В процесі навчання у ВНЗ студенти спеціальності «художнє моделювання одягу» вивчають безліч спеціальних дисциплін, що надають уявлення про побудову фігури людини (анатомія), про закони композиції (основи композиції), про закони перспективи (перспектива), дозволяють опанувати основами академічного малювання об'єктів у просторі (рисунок). Все це вкрай важливо в освіті художника-модельєра. Але серед навчальних дисциплін є ще одна, що допомагає майбутнім фахівцям стати професіоналами своєї справи – це художній розпис тканин.

Аналіз досліджень і публікацій показав, що існує ряд наукових досліджень та публікацій з проблеми викладання художнього розпису тканин у ВНЗ. Публікації з теми ХРТ є у таких авторів, як Т. Раффлс, І. Алпатова, Ш. Дуглас, В. Козлов, Т. Гурьева, Р. Гільман, Р. Робінсон, А. Жолобчук та ін.

«В 1817 году была опубликована книга Томаса Раффлса «История Явы», которая до сих пор считается наиболее авторитетным и полным описанием методов и образцов батика, одним из наиболее надежных справочников» [1, с. 11].

У наш час публікується безліч журналів, буклетів з описами одного, двох та більше різновидів розпису тканин [2, 3].

Найбільш цікавими є наукові дослідження Рімми Гільман, доктора педагогічних наук, професора, завідуючої кафедрою декоративно-прикладного мистецтва у ВНЗ, що викладає дисципліну «художній розпис тканин» студентам художньо-графічних факультетів вищих навчальних закладів Росії.

Але ми не знайшли публікацій, присвячених художньому розпису тканин, адресованих саме майбутнім фахівцям художнього моделювання одягу. Ми вважаємо, що ця тема висвітлюється недостатньо.

Метою статті є вдосконалення професійної підготовки художника-модельєра одягу за допомогою такої навчальної дисципліни, як «Художній розпис тканин».

«Ткани, одежда играют в жизни человека не только утилитарную роль, но и эмоциональную, эстетическую. Искусство украшать ткани пришло к нам из глубины веков, а крашение и набойка тканей являются одним из самых древних ремесел. Родиной их считают Китай и Индию, где еще за 4 тыс. лет до нашей эры применяли для этого природные красители растительного и животного происхождения» [4, с. 3].

В Україні та Росії були і є майстри цього виду декоративно-прикладного мистецтва. Але в нашій країні розквіт художнього розпису тканини припадає лише на XVI - XVII ст. ст.

Найбільш відомими художниками з текстилю є Л. Маяковська – художник-технолог (20-ті роки XX ст.) – аерографія, Н. Щеглова – сухий пензель, С. Заславська – декоративна тканина (60-ті роки), В. Армант та Н. Кірсанова – орнамент, Н. Жовтіс – декоративне панно (промисловий текстиль, хустки), Ф. Лейбович – панно (гарячий батік), І. Бальчіконіс – монументальне панно (першовідкривач), І. Трофимова – художній текстиль (вивчає традиції, гарячий батік).

«Ручная роспись тканей является разновидностью художественного текстиля, который, в свою очередь, представляет немаловажный раздел декоративно-прикладного искусства. Этот вид прикладного искусства имеет глубокие народные корни и традиции, дошедшие до сегодняшних дней. Современные художники по текстилю с глубоким уважением относятся к прошлому этого искусства, постоянно черпая из него творческие замыслы, что и обуславливает появление новых технологий на основе использования традиций древней росписи тканей. Изучить историю развития ручной росписи тканей можно на следующих моментах:

1. Искусство крашения шелковых тканей;
2. Искусство ручной набойки на Руси;
3. Текстильный авангард;
4. Текстильное панно и батиковые композиции» [5, с. 5].

Посібник Р. Гільман призначено для студентів спеціальності «Декоративно-прикладне мистецтво та народні промисли», які вивчають теорію та займаються розписом тканин на практиці всі 5 років навчання у ВНЗ.

Художній розпис тканини використовується в масових і одиничних (авторських) виробках (парео, скатертини, штори, краватки, шийні і головні хустки, одяг і елементи одягу).

«Способы этой росписи не имеют своих определенных художественных традиций. Работая в этой отрасли художники постоянно совершенствуют методы ручной росписи, изыскивая все новые художественные приемы» [4, с. 3].

Художній розпис тканин можна віднести як до образотворчого, так і до декоративно-прикладного мистецтва, тому як існують техніки розпису «по сирому», «вільний розпис», «розпис по ґрунту» (як в акварельному живопису), так і орнаментальні композиції «графаретне набризкування», «графаретний друк», (близькі за темою до декоративно-прикладного мистецтва), аерографія, сухий пензель, декоративне панно, монументальне панно, гарячий та холодний батік, акварельна техніка вільного розпису тканини, сольова техніка та інші.

Але величезна кількість видів розпису тканин змушує нас виділити такі, що широко використовуються, найбільш значимі, затребувані саме в одязі різновиди ХРТ для обрання тем лабораторних та лекційних занять з даної дисципліни.

Студенти спеціальності «художнє моделювання одягу» ЛНУ імені Тараса Шевченка вивчають цю дисципліну на 3-му курсі (5 і 6 семестри). Навчальний план спеціальності передбачає для ХРТ 108 годин. З них лекцій – 20, лабораторних занять – 28, завдань для самостійного вивчення – 60.

Метою викладання цієї дисципліни є здобуття студентами знань та умінь у користуванні сучасними інструментами і матеріалами для художнього розпису тканин, наявними в продажу. Завдання викладача - зацікавити студентів-дизайнерів (модельєрів) одягу казковим світом батіка, навчити їх мислити творчо, креативно. Завдання студентів – можливо, «знайти себе» в цьому виді декоративно-прикладного мистецтва; застосувати одержані знання, уміння та навички в своїй професійній діяльності; теоретично вивчити та практично оволодіти всіма різновидами розпису тканин.

Виходячи з мети дисципліни, часу, відведеного на її вивчення, матеріальних можливостей студентів, ми склали список тем, які, на наш погляд, повинні бути обов'язковими в ході вивчення ХРТ .

1. Історія та різновиди художнього розпису тканин.
2. Інструменти та матеріали, основні способи фарбування тканин.
3. Техніка безпеки при роботі з фарбниками та резервами.
4. Вільний розпис.
5. Акварельна техніка вільного розпису тканин.
6. «Вузликів» техніка фарбування тканин.
7. «Зашивання», особливості технології.
8. «Сольова» техніка фарбування тканин.
9. Холодний батік.
10. Штемпельна та графаретна техніка ХРТ.
11. Техніка «кракле».
12. Гарячий батік.
13. Текстиль країн Сходу: Японія, Китай, Індія.

Африканські та єгипетські мотиви у художньому розпису тканин. Особливості гамми кольорів та орнаменту. Текстиль країн Європи. Модерн у текстилі XIX – XX ст. ст.

14. Виконання творчої роботи.

15. Написання рефератів.

Усі інші теми цілком можна виконувати вдома самостійно, консультуючись з викладачем впродовж виконання завдань.

Отже, вважаємо, що теми, пропонувані нами для вивчення студентами спеціальності «художнє моделювання одягу», найбільш повно дають уявлення про види розпису тканини саме в одязі; про способи нанесення барвників та резервів на тканину; про особливості розпису тканин, колірної гами, про орнаменти, рапорти та про інші образотворчі елементи декоративно-прикладного мистецтва різних країн світу. Вивчивши теорію і оволодівши навичками в розпису тканин, студенти зможуть застосовувати отримані знання та вміння в розробці нових художніх образів, при створенні колекцій одягу. Ми вважаємо, що дисципліна «художній розпис тканин» має посісти гідне місце в професійній підготовці майбутніх фахівців з художнього моделювання одягу.

Список використаної літератури

1. Робинсон Р. Искусство батика: техники и образцы / пер. с англ. М. : Издательство «Ниола-Пресс», 2007. – 96 с.: ил. **2. Валентина. Роспись по шелку:** красочные иллюстрации и подробные описания художественных приемов росписи по шелку. – М. : журн. издат. дома ОВА-ПРЕСС, 1995. – № 1. – 47 с. **3. Валентина. Роспись по шелку:** техника гутта. – М. : журн. издат. дома ОВА-ПРЕСС, 1994. – № 1(2). – 15 с. **4. Жолобук А. Я.** Подарки из батика / А. Я. Жолобук. – М. : ООО „Издательство АСТ” ; Донецк : „Сталкер”, 2004. – 78 с. **5. Гильман Р. А.** Художественная роспись тканей : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Р. А. Гильман. – М. : Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 2003. – 160 с.

Гоголева О. О. Художній розпис тканин у професійній підготовці художника-модельєра одягу

Статтю присвячено актуальним проблемам викладання ХРТ студентам, які навчаються за спеціальністю «Художнє моделювання одягу» у ВНЗ. Стаття адресована викладачам образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, які займаються професійною підготовкою художників – модельєрів одягу.

Ключові слова: Художній розпис тканин, батік, резерв, різновиди художнього розпису текстилю.

Гоголева О. А. Художественная роспись тканей в профессиональной подготовке художника-модельера одежды

Статья посвящена актуальным проблемам преподавания ХРТ студентам, обучающимся по специальности «Художественное моделирование одежды» в ВУЗ. Статья адресована преподавателям изобразительного и декоративно-прикладного искусства, которые занимаются профессиональной подготовкой художников-модельеров одежды.

Ключевые слова: Художественная роспись тканей, батик, резерв, разновидности художественной росписи текстиля.

Gogoleva O. A. Art List of Tissues in the Training of the Artist-Designer Clothes

Article is devoted to the problems of teaching students the art of painting fabric, students majoring in «artistic fashion design» in high school. It is addressed to teachers of fine and decorative arts, which engaged in training designers. A huge variety of painting fabrics makes us distinguish these types of art painting fabrics, which are widely used, the most significant, it is claimed in the clothes, to select those laboratory (hot and cold batik painting on the ground, free painting, salt technique of painting fabrics, knot dyeing and bleaching, stitching, stenciling spraying and screen printing, etc.) and lectures (tools and materials for the art of painting fabric, history and variety art painted fabrics, especially colors and ornaments painted in Europe, Africa, Asia, East, etc.) training in the discipline. The choice was dictated by employment characteristics of compounds and dyes reserving it for clothes. Authoring program discipline art painting fabric was based on the experience of well-known artists and educators - R. Robinson, A. Zholobuk, R. Gilman.

The article also has a research and analysis of publications on the teaching of art painting fabric in different institutions and in different specialties.

Key words: Art painting fabrics, batik, reserve, variety of artistic painting textiles.

Стаття надійшла до редакції 27.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Пономарьова О. М.

УДК 373.8:51

З. М. Жигаль

**ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ОСОБИСТІСНО
ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ ЯК ОДИН ІЗ ПРІОРИТЕТНИХ
НАПРЯМІВ ОРГАНІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО УРОКУ МУЗИКИ**

Сучасна освіта неможлива без звернення до особистості. Пріоритетами сьогодні стають особистісна художньо-творча самореалізація учнів, на що спрямовуються і зміст, і технології навчання і виховання. Суспільна потреба спонукає сучасну школу, її вчителів та педагогів-науковців до пошуку нових педагогічних ідей і технологій, до поширення та запровадження передового педагогічного досвіду.

Сьогодні під новим у педагогіці розуміють не лише ідеї, методи, технології, які ще не використовувались, але і ті елементи навчально-виховного процесу, що несуть у собі прогресивні засади, дозволяють ефективніше вирішувати комплексне завдання розвитку творчої особистості. Саме тому свою наукову розвідку ми спрямували на теоретичне обґрунтування особистісно орієнтованих технологій, які застосовуються в музичному навчанні та вихованні.

Ідея особистісно орієнтованого підходу набула останнім часом статусу важливого методологічного принципу й посідає значне місце в педагогічних та психологічних розвідках. Психолого-педагогічні та дидактичні основи особистісно орієнтованого навчання досліджені вченими Г. Баллом, І. Бех, В. Загвязинським, С. Сисоевою, О. Савченко, В. Кан-Каліком, О. М. Пехотою, І. Підласим, І. Якиманською та ін. В працях цих науковців розкривається сутність особистісного підходу в навчально-виховному процесі, його значення як базової ціннісної орієнтації сучасного педагога.

Теоретичні та методологічні основи особистісно діяльнісного підходу в психології викладено в працях Б. Ананьєва, Л. Виготського, О. Леонтьєва, С. Рубінштейна та ін., де особистість розглядається як суб'єкт діяльності, який сам формується у процесі діяльності та у спілкуванні з іншими людьми, визначає характер цієї діяльності та спілкування.

Особистісно орієнтована освіта повною мірою торкається проблем естетизації навколишнього середовища, розвитку естетичної культури людини. Завданням даного дослідження є спроба зробити теоретичний аналіз особистісно орієнтованого музичного навчання і виховання та висвітлені його принципи та особливості.

В історичному аспекті основи особистісно зорієнтованого навчання були закладені ще давньогрецькими вченими Левкіппом та Демокрітом (V ст. до нашої ери), які сповідували індивідуалізацію навчання як освітній принцип і працювали з кожним учнем по окремі

програмі. До основоположників теоретичного індивідуального навчання насамперед слід віднести К. Ушинського, який першим серед учених практиків довів, що діти за соєю природою «уже індивідуальні» [1, с. 235].

Призначення особистісно орієнтованих технологій полягає в тому, щоб підтримувати та розвивати природні якості дитини, індивідуальні здібності; допомагати у становленні її суб'єктності, соціальності, культурної ідентифікації, творчої самореалізації. Особистість дитини є метою, а не засобом досягнення певної цілі, заданої ззовні. На думку Є. В. Бондаревської, особистісно орієнтована освіта «рефлексує природні особливості людини (здатність мислити, відчувати, діяти), її якості як суб'єкта культури (свобода, гуманність, духовність, творчість). Розвиток даних якостей у єдності і складає результат названого типу освіти [2, с.18]. «Розробка особистісного підходу, вказує О. М. Пехота – дуже складна теоретична і практична проблема. Її складність зумовлена, перш за все, тією обставиною, що особистість є чи не найскладнішим утворенням у світі і одночасно – суб'єктом перетворення цього світу і самого себе» [3, с. 28].

Своєрідність цілей особистісно орієнтованих технологій полягає в орієнтації на якості особистості, її формування та розвиток не за замовленням, а відповідно до її природних здібностей і задатків. При цьому зміст виховної роботи виступає середовищем, у якому відбувається становлення і розвиток особистості вихованця. Йому властива гуманістична спрямованість, звернення до людини, гуманістичні норми

Аналіз сучасної літератури дозволяє виділити основні ознаки особистісно орієнтованої освіти: головна мета навчання – розвиток особистості учня; особистість виступає як системоутворюючий фактор організації всього освітнього процесу; учні та педагоги є рівноправними суб'єктами освітнього процесу; провідними мотивами особистісно орієнтованої освіти, її ціннісним змістом є саморозвиток і самореалізація всіх суб'єктів навчання.

Психолого-педагогічні дослідження показують, що особистісно орієнтовані виховні технології втілюють у життя ідеї гуманістичної філософії, психології та педагогіки. Вони ставлять у центр усієї шкільної освітньої системи особистість дитини, діяльність якої спрямована на максимальну реалізацію своїх можливостей, на самоактуалізацію. Вона відкрита для сприймання нового досвіду, здатна на свідомий і відповідальний вибір у різних життєвих ситуаціях [4, с. 20].

Особистісно орієнтоване музичне навчання і виховання має забезпечити музичний розвиток та саморозвиток особистості учня виходячи з його індивідуальних особливостей як суб'єкта пізнання. Для реалізації в практичній діяльності особистісно орієнтованих технологій музичного навчання і виховання (ці поняття є нероздільні) потрібно надавати кожному учневі, спираючись на його музичні здібності, нахили,

інтереси, ціннісні орієнтації і суб'єктний досвід, можливість реалізувати себе в музично-пізнавальній діяльності. Учитель музики повинен бути ознайомлений та вміти використовувати на практиці нетрадиційні (специфічні) методи музичного навчання і виховання. Організація музичних занять повинна проходити на основі діалогу, імітаційно-рольових ігор, інсценізації музичного матеріалу, дискусій, творчих завдань. Музичний навчально-виховний матеріал повинен бути різноманітним за характером і стилем, та виявляти зміст об'єктивного досвіду учня. Потрібно створити умови для творчості учнів як в індивідуальній, так і в колективній формах музичної діяльності

Урок був і залишається основним елементом навчально-виховного процесу, але в системі особистісно орієнтованого музичного навчання і виховання суттєво змінюється його функція, форма організації. Один той самий урок різним дітям дає різний пізнавальний та життєвий досвід. У цьому випадку урок музики підпорядкований виявленню музичного досвіду, сприянню музичному розвитку учнів, вихованню їх музичної культури, оцінному ставленню до змісту музичного матеріалу, який пропонує учитель. У цих умовах змінюється режисура уроку. Учні не просто слухають інформацію вчителя, а постійно співпрацюють з ним у режимі діалогу, висловлюють свої думки, діляться своїми почуттями, розумінням змісту музичного твору, колективно обговорюють його та аналізують, разом приходять до логічних і обґрунтованих висновків.

Під час бесіди про музичне явище чи окремих музичний твір немає правильних і неправильних відповідей. Є різні думки, точки зору, позиції і всі вони цінні, важливі. Учитель приймає їх усі, переконливо спрямовує у логічне, обґрунтоване, професійне, з позиції свого предмета, русло та у відповідності до основної мети заняття. Він не примушує, а переконує дітей у прийнятті певної позиції, виконавської інтерпретації, характеру, темпу, динаміки і т. ін. Учні не просто засвоюють готові зразки, а усвідомлюють, яким чином вони отримані, чому в їх основі лежить той чи інший зміст, розумінню якого сприяє не тільки учитель, а й самі учні, якою мірою твір відповідає особистісно значущим музично-художнім цінностям. Відбувається своєрідний обмін знаннями та досвідом музичного сприйняття, творчої діяльності. Учень у цьому процесі є — активним його учасником, а учитель шукає шляхи до якомога ефективнішого особистісного музичного розвитку дитини. Ставлячись до учня, як до особистості, педагог надає йому змогу саморозвиватися і самореалізовуватися, враховує його нахили, можливості, особливості, музичні здібності.

Говорячи про особистісно орієнтоване музичне навчання та виховання, необхідно відмітити, що цей процес пов'язаний із активністю, творчою потребою учня у всебічному овоєнні музичного твору, з його емоційним переживанням, оцінкою, творчим самовираженням, співставленням, переосмисленням у відповідності з особистісним внутрішнім досвідом.

Як і кожна наукова технологія, особистісно орієнтована музично-освітня технологія опирається на ряд педагогічних принципів:

- системності, що вимагає розгляду музично-освітнього процесу як цілісної системи послідовного набуття музичних знань, умінь і навичок;

- науковості, який спирається на закономірний зв'язок музичної педагогіки із філософією, фізіологією, психологією, загальною педагогікою, мистецтвознавством, педагогічною творчістю та ін;

- варіативності, що сприяє організації музично-освітнього процесу на основі різноманітності музичного матеріалу, змісту, форм і методів роботи, вибір яких повинен здійснювати учитель музики з урахуванням поставленої мети та педагогічної підтримки кожної дитини;

- усвідомлення індивідуальності учня, його самоцінності та неповторності, сукупності психічних, культурологічних і суто музичних рис;

- диференціації учнів на основі природовідповідності та особистісних відмінностей, пов'язаних із музичним досвідом, інтересами і здібностями кожної дитини;

- гуманізації змісту музичного навчання і виховання;

- історизму, що передбачає аналіз і включення до навчально-виховного процесу елементів історії музично-педагогічної освіти.

Для реалізації особистісно орієнтованого музичного навчання і виховання є доречним використання наступних форм та прийомів: заохочення, музично-дидактичні ігри, створення проблемної ситуації, виконання музично-творчих завдань, створення яскравих образно-наочних уявлень, спонукання до пошуку альтернативного рішення, створення ситуації успіху, взаємодопомоги та ін.

Моделлю особистісно орієнтованого підходу до дитини є методична система Марії Монтессорі, основними провідними положеннями якої є: вільне виховання; індивідуальність; спостереження за дитиною. Марія Монтессорі була переконана в тому, що виховання є вкрай індивідуальним і має своїм об'єктом, насамперед, життя окремої дитини, її саморозвиток. Завдання вихователя вона вбачала у створенні умов, які відповідали б потребам дитини, допомагали виявляти її запити та сприяли самовихованню і самонавчанню.

Процес музичного виховання дитини М.Монтессорі поділяла на три етапи. перший – розвиток уваги до звуків, що оточують дитину; другий – виявлення та закріплення метроритмічного сприймання музики; третій – формування мелодичного і гармонічного слуху.

До різновидів особисто орієнтованого навчання можна віднести вальдорфську педагогіку, що є втіленням ідей гуманістичної педагогіки. Її автор – німецький філософ Рудольф Штайнер поставив своїм завданням формування особистості як цілісної єдності. Це система самопізнання, саморозвитку індивідуальності при партнерстві з учителем у двоєдності чуттєвого і надчуттєвого досвіду, духу, душі, тіла.

Розглядаємо її як особистісно орієнтовану, тому що вона на пряму зв'язана з врахуванням пізнавальних і творчих здібностей учнів.

На основі вишевикладеного можна виділити особливості особистісно-орієнтованого музичного навчання і виховання:

- музично-освітній процес будується на основі діалогу учня та вчителя, який спрямовано на спільне конструювання уроку музики чи позакласного виховного заходу;

- засади особистісного музичного навчання і виховання складають індивідуальний підхід до учнів, врахування їх інтересів, здібностей;

- основою організації особистісно орієнтованої музичної освіти є творчість, актуалізація життєвого досвіду учня;

- враховується індивідуальна вибірковість учня щодо виду, змісту і форми музичної діяльності, а також прагнення самостійно використовувати отримані музичні знання, уміння і навички, в тому числі й поза навчальним процесом.

Сучасне суспільство потребує участі у музично-освітньому процесі творчого педагога-музиканта, який чітко уявляє ціль своєї діяльності, створює умови для розвитку учня, підтримує його і розвивається сам. Навчання особистісного спрямування позитивно відзначається на музичному розвитку дітей, тому що вимагає позитивного ставлення не тільки до успіхів учня, а й до його бажання виразити свої почуття, погляди, творчі наміри.

Використання особистісно орієнтованих технологій музичного навчання та виховання сприяють активному стимулюванню учнів до музичного саморозвитку та самовираженню в сучасній та майбутній життєдіяльності.

Список використаної літератури

1. Современные концепции эстетического воспитания / отв. ред. Н. И. Киященко. – М., 1998. – 313 с. **2. Бондаревська Е. В.** Смыслы и стратегия личностно-ориентированного воспитания / Е. В. Бондаревська // Педагогика. – 2001. - №1. **3. Селевко Г. К.** Опыт системного анализа современных педагогических систем / Г. К. Селевко // Школьные технологии. – 1996. – № 6. **4. Малихіна О.** Особистісно зорієнтована модель навчання та її аксіологічна сутність / О. Малихіна // Рідна школа. – 2002. – № 10. **5. Химинець В. В.** Інноваційна освітня діяльність / В. В. Химинець. – Ужгород : Інформаційно-видавничий центр ЗППО, 2007. – 364 с.

Жигаль З. М. Впровадження технології особисто орієнтованого навчання як один із пріоритетних напрямів організації сучасного уроку музики

У статті проаналізовано теоретичний аспект особистісно орієнтованого музичного навчання і виховання. Розкрито принципи та

особливості особистісно орієнтованого музичного навчання та виховання.

Ключові слова: особистісно орієнтоване музичне навчання та виховання, особистісно орієнтована технологія, особливості та принципи.

Жигаль З. М. Внедрение технологии личностно ориентированного обучения как одно из приоритетных направлений организации современного урока музыки

В статье проанализировано теоретический аспект личностно ориентированного музыкального образования и воспитания. Выделено принципы и особенности личностно ориентированного музыкального образования и воспитания.

Ключевые слова: личностно ориентированное музыкальное образование и воспитание, личностно ориентированная технология, особенности и принципы.

Zhyhal Z. M. Introduction of Technology Personally Oriented Education as One of the Priorities of Contemporary Music Lessons

Relevance of the article due to the fact that the public need motivates modern school, its teachers and teacher-researchers to explore new teaching ideas and technologies to disseminate and implement best teaching experience. The idea of individual approach recently acquired the status of an important methodological principle also holds a significant place in the educational and psychological exploration. Student oriented education fully touches problems aestheticization environment, aesthetic development of human culture. Appointment of person-oriented technologies in lies is to support and develop the natural qualities of the child, individual skills, assist in the recovery of one hundred subjectivity, social, cultural identity, creative self. Personality oriented musical education should provide musical development and self-development of the individual student based on its individual characteristics as subject knowledge. Teaching personal direction positively celebrated the musical development of children because it requires a positive attitude not only to student success, but also to his desire to express their feelings, opinions, creative intentions. The objective of this study is to make a theoretical analysis of personality oriented musical training and education, to discover principles and features of personality oriented musical training and education.

Key words: personal-oriented musical training and education, personality oriented technology, features and principles.

Стаття надійшла до редакції 25.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Даниленко Л. І.

УДК 378.147:784

М. Ю. Ковбасюк

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Актуальність даної проблеми в галузі музичної та музично-педагогічної освіти пов'язана з недостатньою розробленістю змісту диригентської підготовки фахівців у закладах різного профілю, відсутністю чітких вимог до їх загальної та спеціальної освіти. Більшість праць із загальної та музичної педагогіки, історії та теорії музикознавства, мемуарні джерела приділяють значну увагу вивченню проблеми хорової освіти співаків хору. Проте, особливості професійної диригентської підготовки в закладах музично-педагогічної освіти залишаються вивченими недостатньо. Опрацювання наукових праць, підручників, посібників та власний диригентсько-хоровий досвід роботи у музично-педагогічних закладах дає можливість проаналізувати педагогічну основу диригентсько-хорової освіти вчителів музики загальноосвітньої школи.

Історичний аспект проблеми диригентсько-хорової освіти розглядався в працях (В. Іванов, Г. Святненко), також в музикознавчих дослідженнях С. Казачковим, А. Лащенком, К. Птіцею, О. Шреєр-Ткаченко, Т. Смирноюю.

Метою статті є спроба проаналізувати аналіз педагогічні принципи диригентсько-хорової освіти, та висвітлюючи, в історичному аспекті, ідеї відомих композиторів-педагогів, щодо диригентсько-хорової освіти музикантів-педагогів.

Перші ідеї музичної професіоналізації, зокрема, диригентсько-хорової освіти, було висвітлено у громадсько-культурних часописах. Провідні діячі музично-хорової культури (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, С. Людкевич та інші) висловлювались на користь творення в Україні фахових закладів освіти, де б плідно могли працювати висококваліфіковані педагоги-музиканти.

Велике значення у налагодженні навчального процесу мала педагогічна діяльність основоположника української музичної класики М. Лисенка (1842-1912), який особливу увагу приділяв загальному музичному вихованню дітей. Цінним внеском М. Лисенка у розвиток музичного виховання була також його «Збірка пісень у хоровому розкладі, пристосованому для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народних» (1908). Основу якої склали пісні майже всіх жанрів, в тому числі й дитячих.

Особливо цікавився Микола Віталійович розвитком громадянських почуттів у молодій людини. Суспільний обов'язок, сила волі, цілеспрямованість — ось що ставало темою його розмови, і слова

вчителя глибоко западали в дитячу душу. Бесідами і особистим прикладом він виховував у молодого покоління почуття громадянського обов'язку, готував його до майбутньої суспільної діяльності і боротьби.

Робота М. Лисенка по організації музичної освіти в Україні (зокрема, відкриття «Музично-драматичної школи» в Києві); його творчість для дітей (особливе місце в якій займають опери «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна») заклали підвалини для педагогічної діяльності його наступників видатних українських композиторів як, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович та інші.

Надзвичайно щедра і педагогічна спадщина К. Стеценка (1882—1922). Він вніс багато цінного у методику викладання співу в школі, був організатором різноманітної позакласної роботи з музичного виховання. Особливою популярністю користувалися його збірки «Луна» (1907), «Шкільний співаник» (1928, 3 випуски), які знайомили учнів з кращими зразками народної творчості. Методичні основи навчання музики в школі К. Стеценко виклав у таких посібниках, як «Початковий курс навчання дітей нотному співу» (1918), «Методика шкільного співу» (рукопис). «Програма навчання співу, складена для єдиної школи, та пояснювальна записка до неї» (рукопис), «Українська пісня в народній школі» (1917) та ін.

Педагогічні принципи К. Стеценка вбачали, що шкільне музичне виховання може бути успішним при залученні спеціалістів широкого профілю, як до музичної так і педагогічної роботи. Він впроваджував у навчально-виховний процес 1) підбір високохудожнього, різнопланового та сучасного репертуару з творів українських класиків та обробок народних пісень; 2) вимогливість та повагу до тих, хто навчається, до їх особистості; 3) теоретико-методичне та систематичне навчання; 4) розвиток постійного інтересу та зацікавленості учнів до музично-хорової діяльності; 5) використання наочності на заняттях; 7) застосування різножанрових творів, особливо ігор-вправ, солоспівів; 8) налагодження творчих зв'язків з колективами та постійна концертна діяльність навчального хору.

Я. Степовий (1883—1921) відомий, насамперед, як автор збірки «Проліски» (1921), «Популярного курсу елементарної теорії музики». Обробки народних пісень, власні твори композитора, що увійшли до названої збірки, свідчать про тонке розуміння автором дитячої психології і є цінним матеріалом для виховання учнів. Піклуючись про розширення музично-педагогічного репертуару, Степовий видає збірки «Малым детям» (1911), «Кобзар» (1919), «П'ять шкільних хорів» (1920), «Шкільні хори» (1921), основу яких складають головним чином його оригінальні твори.

Музично-педагогічна спадщина відомого українського композитора і педагога М. Леонтовича (1877- 1921) знайшла своє широке відображення в практиці сучасної загальноосвітньої школи України. Педагогічні ідеї М. Леонтовича полягали у вихованні диригента

хору, як особистості якій притаманна висока професійна культура, духовна сила і повага до співаків. Композитор наголошував на необхідності партнерських відносин між керівником та співаками хору. Він надавав першорядного значення розвитку у співаків хору самостійного музичного мислення, творчої фантазії, вміння критично аналізувати свою діяльність. Підручник М. Леонтовича «Практичний курс навчання співу в середніх школах України» (1919) містить дидактично-опрацьований матеріал, вивчення якого сприятиме розвитку самостійності учнів, вихованню поваги до національної культури і мистецтва. Його педагогічні погляди і діяльність по сей день є корисними у для вивчення і застосування у сучасних закладах вищої музично-педагогічної освіти.

С. Людкевич відстоював ідею створення вищого музичного закладу, в діяльності якого могли б поєднуватись здобутки європейської та національної професійної музичної школи. Він приділяв значну увагу проблемам диригентсько-хорового навчання та підкреслював необхідність оновлення методичної літератури, яка б висвітлювала шляхи вирішення проблем освіти вчителів музики. Він прагнув до поєднання європейської та національної ідеї диригентсько-хорової освіти.

До засновників Галицької композиторської школи слід внести Й. Левицького, І. Лаврівського, які вважали, що визначними факторами якісної музичної освіти є підвищення професійного рівня керівника хору та його провідних співаків.

М. Вербицький пропонував дотримуватись суворого, професійного відбору студентів з метою підготовки досвідчених кадрів. Він вважав позитивним різноплановість хорового репертуару навчальних колективів в освітніх закладах, яке би сприяло ознайомленню студентів з національним та зарубіжним хоровим мистецтвом.

Сучасними та актуальними залишаються ідеї П. Козицького, щодо позбавлення диригентсько-хорового навчання «муштри» та набуття ним ознак захоплюючої творчості. Він був за постійний пошук продуктивних методів хорової освіти. Композитор вважав доцільним весь урок працювати не за слухом, а по нотному запису: як при розучуванні нової, так і при повторенні вивченої пісні. Цю методику він застосовував із шкільним хором.

Наявність великої кількості принципів та методів, що зумовлює необхідність вивчення цих проблем як складних інтегрованих явищ, що дає підстави для осмислення її комплексних зв'язків, а також їх узагальнення[1, с. 56]. На засадах системного підходу обґрунтовуються принципи диригентсько-хорової освіти майбутніх педагогів-музикантів: системності, самоорганізації, фундаменталізації, професіоналізації, педагогізації.

Принцип системності передбачає підготовку студентів в умовах взаємозв'язку структурних компонентів педагогічної системи в цілому.

Він розглядається як цілісність міжпредметних зв'язків навчального процесу, комплексного підходу до навчання і виховання особистості педагога-музиканта.

Наступний принцип самоорганізації спрямовує систему диригентсько-хорової освіти на саморозвиток, зумовлений її внутрішньою самоактивністю. Вимагає врахування самоорганізації навчальної діяльності студентів [2].

Принцип фундаменталізації і професіоналізації диригентсько-хорової освіти вміщує становлення спеціаліста в закладах освіти та передбачає сполучення його фундаментальної та професійної підготовки.

Розглянемо принцип педагогізації диригентсько-хорової підготовки студентів, що є необхідним для їх становлення як майбутніх викладачів і керівників колективу співаків, який є в прямій залежності від змісту і рівня психолого-педагогічних знань та умінь [4, с. 55].

Таким чином, висвітливши деякі педагогічні принципи та погляди українських диригентів-педагогів на зміст музичної освіти педагогів-музикантів, можна констатувати, наступне: вони носили прогресивний гуманістичний характер і не втратили своєї актуальності для сучасної музично-педагогічної діяльності музикантів-педагогів. Представники української диригентсько-хорової освіти пропонують: гармонійне сполучення спеціальної та педагогічної майстерності викладача, високої культури спілкування та спрямованості на творчий розвиток майбутнього вчителя.

Список використаної літератури

1. Васильєв В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании: Преемственность традиций и тенденции развития / В. Васильев. – Л. : Музыка, 1991. – 118 с. **2. Казачков С. А.** О дирижерско-хоровой педагогике/ С. А. Казачков// Музыкальное исполнительство. – М., 1970. – Вып. 6. – С. 120-144. **3. Смирнова Т. А.** Проблеми і перспективи підготовки навчально-методичної літератури для майбутніх вчителів музики/ Т. А. Смирнова // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи: зб. наук. пр. – 2001. – Вип. 15. – С. 54-60. **4. Лащенко А. П.** Пути совершенствования предмета «Хороведение и методика работы з хором» / А. П. Лащенко // Вопросы хорового образования. – М., 1985. – С. 21-39.

Ковбасюк М. Ю. Педагогічні принципи диригентсько-хорової підготовки вчителя музики

У статті розкрито педагогічні принципи відомих українських музикантів М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, Ст. Людкевича та їх зв'язок із диригентсько-хоровою підготовкою майбутніх музикантів-педагогів.

Ключові слова: педагогічні принципи, диригентсько-хорова освіта.

Ковбасюк М. Ю. Педагогические принципы дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки.

В статье раскрыты педагогические принципы известных украинских музыкантов Н. Лысенко, К. Стеценко, Я. Степового, М. Леонтовича, Ст. Людкевича и их связь с дирижерско-хоровой подготовки будущих музыкантов-педагогов.

Ключевые слова: педагогические принципы, дирижерско-хоровое образование.

Kovbasyuk M. Y. Teaching Principles of Conducting and Choral Music Teacher Preparation

The urgency of this problem in the field of music and music-teacher education related to insufficient elaboration contents conductor training in institutions in various fields, the lack of clear requirements to general and special education. Most of the works in general and music pedagogy, history and theory of musicology, memoirs source pay much attention to studying the problem choral education choir singers. However, the features of a professional conductor training institutions Musical Education remain poorly understood. The first ideas of musical professionalism, including conducting and choral education was highlighted in social and cultural journals. Leading figures of music and choral culture (M. Lysenko, K. Stetsenko, J. Stepovuj, M. Leontovich, St. Lyudkevych and others) expressed their favor of the creation in Ukraine of professional educational institutions, which would effectively could work qualified teachers and musicians. The large number of principles and methods, which necessitates the study of these problems as complex integrated phenomena that gives rise to understanding its complex relations and their generalizations. On the basis of a systematic approach grounded principles of conducting and choral education of future teachers-musicians. The Ukrainian conductor and choral education offering: the harmonious combination of special and pedagogical skills of teachers, good communication and focus on the creative development of future teachers.

Keywords: pedagogical principles, conducting and choral education.

Стаття надійшла до редакції 27.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Жигаль З. М.

УДК 7.012 378

С. М. Кондрашов

**ГОЛОВНІ ЗАДАЧІ ДИСЦИПЛІНИ «РИСУНОК» У ПРОЦЕСІ
ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З ГРАФІЧНОГО
ДИЗАЙНУ**

Особливу роль у процесі професійної підготовки студентів-графічних дизайнерів, поряд з іншими фундаментальними дисциплінами посідає рисунок. Цей предмет майбутні спеціалісти вивчають, починаючи з першого і закінчуючи п'ятим курсом навчання. Інші кажучи, рисунок присутній на всіх етапах підготовки, так як являється важливішою з професійних дисциплін, на основі знань та вмінь якої формуються головні професійні якості дизайнера: вміння в графічній формі зафіксувати ідейний задум майбутнього проекту, знайти правильні пропозиції, стилістику, образність та композицію фірмового знака, ілюстрації, плакату та інших графічних об'єктів дизайну. Робота майбутнього дизайнера над проектом також потребує виконання різноманітних попередніх зарисовок та олівцевих ескізів. Рисунок лежить в основі будь-якого графічного носія. Тому в процесі навчання студентів відміченої спеціальності дуже важливо оволодіти всім арсеналом образотворчої граматики.

Однак діагностика реальної практики навчання академічному рисунку майбутніх спеціалістів графічного дизайну переконливо констатує той факт, що часто на заняттях даної дисципліни студентами приділяється мало уваги головним задачам рисунка.

Проте, мало усвідомлюючи ці задачі на кожному етапі навчання, студенти не можуть впоратися з метою та завданнями, які поставлені перед ними. Це відображається на їх професійних якостях, що призводить до низького рівня дизайнерських проектів, які вони виконують. Такий результат підготовки красномовно відображається на загальній культурі суспільства. Аналіз наукової літератури свідчить про те, що проблемі головних завдань рисунка у підготовці спеціалістів художнього напрямлення приділяється достатньо уваги. Прикладом тому являються роботи таких вчених, як Аксьонов Ю. Г. («Подготовка преподавателей рисунка и черчения»), Закін Р. М. («Обучение художников-графиков»), Кричер Ф. М. и Тарасевич Г. Е. («Формирование творческих способностей у будущих преподавателей живописи»), Ростовцев Н. Н. («Подготовка художников-живописцев»), Федоров К. К. («Развитие художественного вкуса у студентов графических специальностей»). Однак, жоден з вчених не торкався цієї проблеми у контексті підготовки майбутніх спеціалістів графічного дизайну. І так, метою нашої статті являється розкриття головних задач рисунка в процесі підготовки майбутніх спеціалістів графічного дизайну.

Почнемо з того, що основна та головна задача дисципліни «Рисунок» полягає в зображенні предметів у просторі. Для цього необхідно ознайомитися з поняттям форми предмету. Кожен предмет відмежований від навколишнього простору певною поверхнею. В одних предметах вона складається з ряду прямокутних площин – як наприклад, у книги, коробки, ящику, будинку. В такому разі ми кажемо, що форма предмету прямокутна. В інших поверхня плавно закруглюється, як наприклад, в м'яча, труби, пляшки, колони і тому подібне. Тоді ми кажемо, що форма округла [1, с. 11]. Форма будь-якого предмету має три виміри (ширину, висоту, глибину), іншими словами кажучи, вона об'ємна. Звідси виникає поняття або термін «об'ємна форма». Іноді використовують більш складний термін – «об'ємно-просторова форма». Це визначення ми можемо назвати більш точно, так як воно підкреслює нерозривність форми з простором: так як предмет не тільки існує у просторі, не тільки оточений їм, але й сам займає визначену його частину, крім того різноманітні частини предмету знаходяться на різній відстані від нас. Так наприклад, передня стена квартири будинку який стоїть перед нами буде ближче до нас ніж задня стена, інші кажучи поверхня предмету або об'єкту займає різні плани у просторі.

Все що нас оточує в існуючому світі володіє формою. Різноманітність форм безмежно невичерпна. Серед безлічі предметів ми бачимо такі, форми яких статичні, незмінні: будівлі, скелі, каміння, мости, предмети життєдіяльності та ін. [1, с. 13]. Інші форми, такі як хмари, дим, водяна поверхня, водоспад, коливання вітром крон дерев, тіла живих істот, знаходяться у русі, тобто постійно змінюються. Безмежне різноманіття усього, що нас оточує ми спостерігаємо і в розмірах, і в забарвленні, і в тоні. Яким же чином розібратися в цьому нескінченній множині явищ? Природно було б логічно почати з найбільш простих, щоб потім перейти до вивчення більш складних форм та задач. Зупинимось на будь-якому найбільш простому предметі. Для того, щоб передати його форму необхідно перш за все зрозуміти його будову. Ключем до такого розуміння будови форми є порівняння даного предмету із підходящим до нього геометричним предметом (кубом, циліндром, кулею, пірамідою, конусом і таке інше), будова якого зрозуміла усім. Метод спрощення форм, їх геометризація складає основу рисування [2, с. 102]. Так йде справа в тому випадку, якщо перед нами знаходиться предмет простої форми, наприклад, ящик, шафа, стіл, будинок, склянка, каструля, відро та інше. Але частіше багато предметів виявляються з'єднанням декількох геометричних тіл. В такому випадку необхідно знаходити в загальній складній формі прості геометричні форми, які її складають та зрозуміти як вони з'єднуються між собою. Як би не виявилася складною форма людської голови можна розібратися в її будові та знайти більш прості поверхні, які її утворюють. Рот, ніс, очі розглядаються також як ті, що мають спрощену геометричну форму, ніс, наприклад, наближається за своєю будовою до призми, форма ока

виявляється лише невеликою частиною кулястої поверхні очного яблука, тим не менш в ній чітко виражена округлість. Почуття форми, розуміння її будови розвивається у процесі практичних занять студентів. Спочатку буде не зрозумілим будь-яка складна форма, на зразок рельєфу поверхні землі, будови дерев, архітектурних будов і таке інше, але поступово в студентів виробляється такий навик сприйняття форм, що вони починають розуміти будову будь-якого предмету.

З'ясування будови форми є лише початком знайомством з нею; ще необхідно визначити загальні пропорції предмету який зображується, тобто співвідношення його розмірів: висоти, ширини та довжини. Порушення пропорцій у рисунку спотворює правильне зображення об'єкту рисування. Наприклад, якщо студенти, зображуючи дорослу людину, нарисують йому крупну голову та короткі ноги, доросла людина буде схожа на дитину, для якої притаманні саме такі пропорції тіла [2, с. 107]. Отже, якщо нарисувати корову з довгою шиєю, а коня на дуже коротких ногах чи можливо буде впізнати в такому зображенні знайомих нам тварин? Дотримання правильних пропорцій у рисунку – одне з найнеобхідніших умов передачі характерного вигляду натури, яка зображується. Форми предметів, яка гостро сприймаються, їх різноманітність, дизайнер прагне передати в рисунку, більш виразніше їх характерність та красу.

Тепер слід розглянути, як змінюється форма предмету, якщо надавати предмету різні положення; наприклад, якщо взяти об'ємну книгу, ми покладемо її на полицю, потім на стіл, повернемо її до себе спочатку корінцем, потім обрізом сторінок і таке інше, можна переконатися, що вигляд книги кожен раз буде змінюватися. Крім того, в залежності від відстані між нами та предметом за яким ми спостерігаємо змінюються й його видимі розміри. Якщо ми спостерігаємо декілька предметів, то на рисунку необхідно узгодити їх розміри відносно один одного. Тоді кожен предмет, який зображується, буде сприйматися глядачем на певній відстані між собою. Крім порівняльних масштабів предметів слід визначити й направлення складаючих цих форм площин. Безпосереднє сприйняття натури підкріплюється розумінням основних правил перспектив. Перспектива є важливою допоміжною дисципліною при вивченні закономірностей рисунку [3, с. 27].

Враження, яке дає глибину простору досягається в академічному рисунку не тільки за допомогою лінійної перспективи, але також за допомогою повітряної перспективи. Справа в тому, що по мірі віддалення від нас, предмети не тільки зменшуються, але й здаються плоскими та просвітленими, так як контрасти світла та тіні на відстані згладжуються; різкість обрисів пом'якшується завдяки більшій товщі повітря, і багато подробиць вислизують від наших очей.

Ми не торкнулись ще одного важливого питання роботи над рисунком – передачі освітлення предметів та середи. В залежності від сили освітлення, направлення променя світла, а також віддаленості

джерела світла від предмета нами зображуваного змінюється й характер розповсюдження тіней, півтонів та освітлених місць на поверхні його форми [3, с. 29]. Слід поспостерігати предмети в нашій кімнаті освітлені світлом з вікна збоку, переду і заду, які стоять близько к світу та далеко від нього. Також слід пригадати, яким ми бачимо дерево у сонячний день або у похмуру погоду, або на заході сонця, коли дерево вирисовується чітким силуетом на фоні неба, дня, що минає. Кожен раз ми інакше сприймаємо об'ємну форму його крони і стовбура. То вони здаються нам більш рельєфними, то більш сплосченими. Світло чудово перетворює все видиме, ставлячи перед студентами різноманітні задачі.

Якими засобами володіє студент-дизайнер для передачі у рисунку форми предмета в просторі при тому чи іншому освітленні? Одним з основних засобів являється тон. Тонем називається ступінь освітлення поверхні форми предмета. Ступінь освітлення залежить від загального характеру освітлення (його сили, направлення променя світла, відстані джерела світла від предмета), від плану простору, на якому знаходиться предмет, – далекого і близького, нарешті, від його кольору – світлого і темного. Тонем різної сили передається вся різноманітність переходів від світлого до темного, завдяки чому на рисунку досягається враження об'ємності форми. В живому спостереженні дійсності ми не відділяємо форми предмета від його пропорцій, від освітлення простору, в якому він знаходиться; ми бачимо всі ці елементи в нерозривному зв'язку. У своїй статті ми говоримо про них окремо, щоб ясніше стали головні задачі рисунку.

Зараз ми напишемо про те, як правильно викладати рисунок з натури.

Постараємося представити себе, що виставлена група предметів. Спостерігаючи їх, ми охоплюємо поглядом предмети разом з поверхнею столу, на якому вони розташовані та фоном позаду них. Весь цей куток сприймається нами як щось єдине. На цій першій зустрічі з натурою студенти ще як слід не усвідомлюють ні форми окремих предметів, ні їх зв'язку один з одним, з фоном, зі столом, ні ще багато чого, що нам буде потрібно передати у рисунку. У студентів поки тільки зальне, дуже сумарне, як кажуть враження від натури. Їм доведеться розібратися, щоб зрозуміти не тільки особливості окремих предметів, але й їх взаємозв'язок, їх злитість у загальній групі, їх залежність один від одного. Таке розуміння досягається у процесі роботи з натури, яка будується на постійному порівнянні [4, с. 19]. Визначаючи пропорції предметів, студенти порівнюють їх висоту з шириною та глибиною, їх пропорції з пропорціями сусідніх предметів. Виявляючи об'ємну форму тону, тобто прокладаючи тіні та полутони, вони шукають різницю між усіма переходами від світла до тіні. Робота ведеться на постійному порівнянні відношень. Це змушує їх тримати в увазі всю постановочну групу в цілому, що дається великою працьовитістю та досягається систематичною роботою. На багато легше дивитися на натуру по

частинам, розглядаючи у ній окремі деталі. Боротьба з таким не професійним підходом вимагає від студента безперервних зусиль. Процес рисування йде у весь час від загального до деталей. Він починається з визначення головних крупних форм, від яких іде перехід поступово до більш дрібних форм. Наприклад, якщо студенти рисують три-чотири предмета разом, то насамперед вони визначають на аркуші загальній межі усієї групи, потім окреслюють форми усіх предметів, не вдаючись до деталей. Такій метод потребує від студента-дизайнера більшої активності. Доводиться не просто змальовувати натуру, а й обирати у ній те, чого потребує поставлене завдання. Це означає, що вже в найпростіших рисунках присутній творчий момент [4, с. 20]. Малюнок повинен бути виконаний з зацікавленням і захопленням. Тоді він буде відображати живе відношення до натури та його по праву можна буде назвати художнім. Чим далі, тим більше відкриттів студенти-дизайнери будуть робити в здавна знайомих речах, тим більш творчими будуть їх роботи. Тому неможна розглядати виконання завдань тільки як вправу для набуття необхідної грамотності. Завдання дисципліни «Рисунок» розраховані на те, щоб привчити студентів з самого початку до цілеспрямованого вивчення натури та виховувати в них творче відношення до роботи, що допоможе їм у майбутньому знайти свій, самостійних шлях дизайнера.

Все вище сказане дозволяє зробити висновки узагальнюючого характеру. Нами виділені сім головних задач рисунку:

- 1) необхідність грамотно зображувати предмет (предмети) у просторі;
- 2) усвідомлено передавати форму зображуваних об'єктів;
- 3) вміння визначати загальні пропорції предметів;
- 4) грамотно застосовувати закони повітряної лінійної перспективи;
- 5) передача сили освітлення;
- 6) грамотне володіння тоном.

Перспективним направленням проблеми нашого дослідження являється розробка педагогічних умов орієнтації майбутніх графічних дизайнерів в досягненні головних задач дисципліни «Рисунок».

Список використаної літератури

1. **Авсиян О. А.** Натура и рисование по представлению / О. А. Авсиян. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 152 с.
2. **Аксенов Ю. Г.** Цвет и линия: руководство по рисунку и живописи / Ю. Г. Аксенов, М. М. Левидова. – М. : Художник, 1996. – Вып. 1. – 304 с.
3. **Беда Г. В.** Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. – Л. : Искусство, 1963. – 158 с.
4. **Ростовцев Н. Н.** История методов обучения рисованию / Н. Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.

Кондрашов С. М. Головні завдання дисципліни «Рисунок» у процесі підготовки майбутніх спеціалістів з графічного дизайну

Стаття присвячена проблемі виявленню головних задач дисципліни «Рисунок» в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців з графічного дизайну. Були виділені сім головних задач рисунку: необхідність грамотно зображувати предмет (предмети) у просторі, усвідомлено передавати форму зображуваних об'єктів, вміння визначати загальні пропорції предметів, грамотно застосовувати закони повітряної лінійної перспективи, передача сили освітлення, грамотне володіння тоном.

Ключові слова: головні задачі, дисципліна «Рисунок», фахівці з графічного дизайну.

Кондрашов С. Н. Главные задачи дисциплины «Рисунок» в процессе подготовки будущих специалистов графического дизайна

Статья посвящена проблеме выявлению главных задач дисциплины «Рисунок» в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов по графическому дизайну. Были выделены семь главных задач рисунка: необходимость грамотно изображать предмет (предметы) в пространстве, осознанно передавать форму изображаемых объектов, умение определять общие пропорции предметов, грамотно применять законы воздушной линейной перспективы, передача силы освещения, грамотное владение тоном.

Ключевые слова: главные задачи, дисциплина «Рисунок», специалисты по графическому дизайну.

Kondrashov S. The Main Tasks of the Discipline «Picture» in the Training of Future Professionals of Graphic Design

The article deals with the identification of the main tasks of the discipline «Picture» in the training of future specialists in graphic design.

Figure present at all stages of preparation, as is the more important of the professional disciplines, based on knowledge and skills which formed the main professional quality designer: the ability to graphically capture the ideological vision of the future project, finding the right offer, style, imagery and composition logos, illustrations, posters and other graphics design.

Task discipline «Picture» are meant to teach students from the very beginning to the targeted study of nature and nurture in them a creative attitude to work that will help them in the future find their own, independent path designer.

Were identified seven main tasks of the picture: the need to correctly portray the subject (or subjects) in the space, knowingly transfer form depicted objects, the ability to determine the overall proportions of items correctly apply the laws of linear perspective air, transmission power lighting, good possession tone.

Key words: main tasks, discipline «Picture», specialists in graphic design.

Стаття надійшла до редакції 6.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Мала Т. В.

УДК 378.016 : 793.31 (477)

В. Г. Котов

**МЕТОДИКА ПОСТАНОВОЧНОЇ РОБОТИ
ВИКЛАДАЧА-ХОРЕОГРАФА НА ЗАНЯТТЯХ
З «УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ» (на прикладі гопака)**

Постановочна робота – один із видів професійної діяльності викладача-хореографа, який працює у педагогічному вузі. Власні хореографічні постановки як зразки творчості викладача на заняттях з «Теорії та методики народного танцю», «Теорії та методики роботи з самодіяльним колективом», «Мистецтва балетмейстера», інших спеціальних дисциплін хореографічного циклу сприяють професійному зростанню, вдосконаленню хореографічної майстерності та надихають на творчість студентів – майбутніх керівників хореографічних колективів.

Науковці, які вивчають питання розвитку професійної компетентності хореографів, національні й світові хореографічні традиції та досліджують різні аспекти музично-рухового розвитку й виховання хореографічної культури молоді (А. Гуменюк [1], А. Шевчук [2], К. Василенко [3] та ін.), вказують на різнобічність діяльності хореографа, невід'ємним компонентом якої є постановочна робота. При цьому педагогічна майстерність майбутнього керівника хореографічного колективу тлумачиться як комплекс професійно-педагогічних знань, умінь і навичок, необхідних хореографу для ефективного застосування методів педагогічного впливу [4]. Від педагогічної майстерності викладача безпосередньо залежить набуття студентами практичних навичок постановочної хореографічної роботи, усвідомлення специфіки роботи балетмейстера з самодіяльним хореографічним колективом, розвиток виконавських та творчих хореографічних здібностей.

Постановочна робота хореографа являє собою складну систему методів та прийомів створення танцювальних композицій, що містить творчий задум балетмейстера, постановку за записом, мистецтво обробки фольклорного танцю, створення програми твору з урахуванням законів драматургії та композиційного плану, роботу над музикою, костюмами, сценічним оформленням тощо. Усі складові цієї складної творчої роботи мають бути засвоєні студентами – майбутніми керівниками

хореографічних колективів. Одним із ефективних шляхів опанування студентами специфікою постановочної роботи є залучення їх до авторських танцювальних постановках викладача. Отже, мета даної статті полягає у наданні прикладу авторської розробки хореографічної композиції, використаної у навчальному процесі факультету підготовки вчителів початкових класів Донбаського державного педагогічного університету (спеціалізація – «Хореографія»). Пропонуються етапи роботи над постановкою українського народного танцю – гопака, створеного під час викладання курсу «Український народний танець».

Робота над створенням танцю завжди починається з усвідомлення історико-мистецтвознавчого контексту: історії танцювального жанру, особливостей культури того чи іншого регіону, які вплинули на виникнення та існування танцю, особливостей хореографічної лексики тощо. Тому, починаючи роботу над постановкою гопака слід згадати походження назви танцю (від слова «гоп», «гопати» – стрибати), історію його виникнення у XVI-XVII ст. як бойового танцю козаків Запорізької січі [5]. Гопак довгі часи був виключно чоловічим танцем, який демонстрував силу і спритність, героїзм і благородство. Йому притаманна імпровізаційність, яку демонструють танцівники у численних трюках [6].

Слід також згадати, що нова історія гопака почалася у середині ХХ століття, коли український балетмейстер П. Вірський створив для свого ансамблю академічний гопак, у якому синтезував класику і традиційний фольклор, при цьому була додана жіноча партія. Гопак став парно-масовим танцем, побудованим на веселих, завзятих і технічно складних рухах.

Відзначимо також, що не всі балетмейстери однаково трактують цей танець. Існують постановки, які починаються зі стрімкого виходу хлопців, іноді навпаки гопак відкриває лірична жіноча частина, яка переростає у швидкий танець з хлопцями.

На наступному етапі постановочної роботи студенти мають згадати основні рухи українського народного танцю «Гопак», до яких належать: бігунец, з різними комбінаціями (з помітним кроком, «sissonne»); «Тинок» – подебаск (малий, високий), виворітний, по IV позиції; «Доріжки» - припадання, в різному напрямку; «Вірвовочка» – в різних комбінаціях; притупування – подвійні, потрійні; «Вихилястик»; «Голубці»; різні присядки; трюки («Щучка», «Розніжка», «Кільце», «Бочонок», «Млин» та ін.).

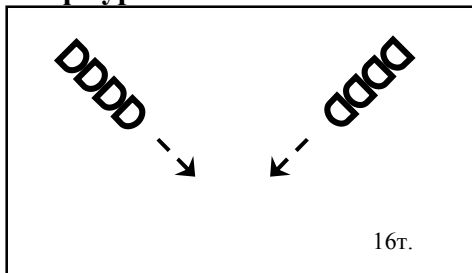
До системи постановочної роботи над гопакі входить також створення костюмів. Слід обговорити деталі чоловічих та жіночих костюмів. Відомо, що чоловічий костюм у гопакі ще з часів Запорізької Січі нагадує військову форму, він і донині складається з червоних шароварів (можуть бути також сині чи блакитні), сорочки-вишиванки, широкого й довгого кушака, папахи, червоних або чорних гостроносих чобіт. Елементи жіночого костюму: вишита сорочка або ж спідниця;

запаска або плахта; желетка; фартух; віночок зі стрічками в два або три ряди; червоні чоботи.

Отже пропонуємо авторську композицію гопака, розраховану на 8 пар. Вихід танцю починається з повільної жіночої частини, де дівчата немовби заманюють хлопців до танцю, який потім переростає в швидкий запальний "Гопак".

Повільна частина танцю. Музичний розмір 4/4, темп спокійний, ліричний. Готуючись до танцю дівчата стають за лаштунками по 4 одна за одною з різних боків сцени.

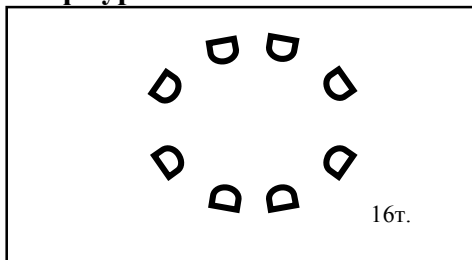
1-а фігура



Вихід дівчат на сцену

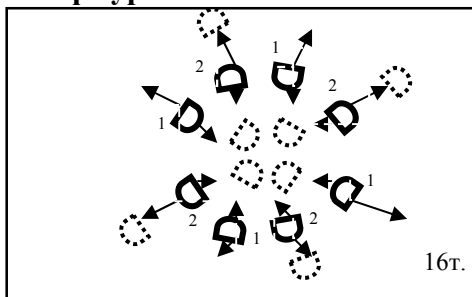
Дівчата йдуть по діагоналі простою ходою 4т. Потім переходять в припадання - 4т. Рух повторюється 2 рази на 16 т. Руки припущені донизу.

2-а фігура



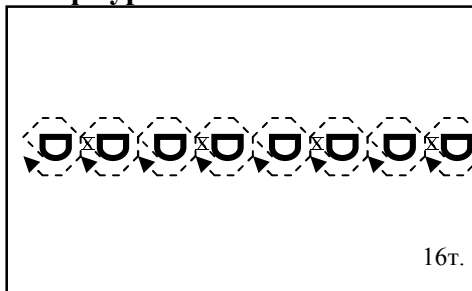
З двох діагоналей дівчата перебудовуються в коло. Рух виконується простою ходою, руки на «раз» – «два» піднімаються в III позицію, на «три» – «чотири» - опускаються у вихідне положення. Рух виконується на 16т.

3-я фігура



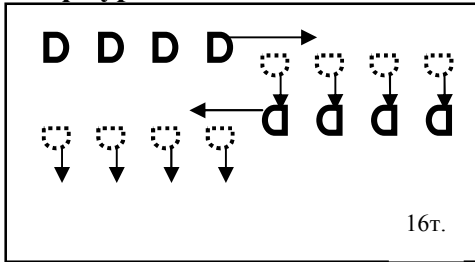
Перші номери заходять у коло, а другі – з кола, виконується рух подебаск на високих півпальцях 2раза на 4т. На 4т. - нахил уперед, потім рух виконується у зворотний бік. Руки на подебаску в III поз., при нахилі - вниз. Рух робиться на 16т.

4-а фігура



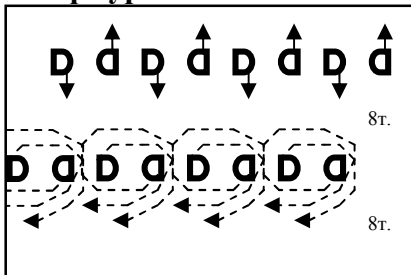
З кола дівчата розходяться в одну лінію простою ходою на пальцях на 8тактів. Потім по двоє роблять повороти навколо себе вліво на 360°, права рука проходить через III позицію (8 тактів).

5-а фігура



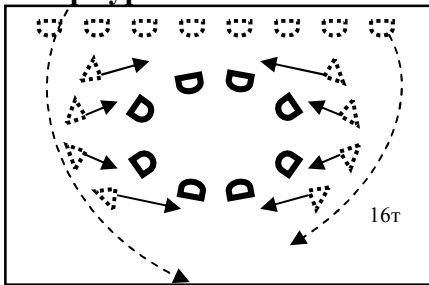
Розкриваючись по четверо, дівчата роблять прочісування на 8т. простою ходою, потім роблять випади через VI позицію ніг, руки піднімаються в III позицію, рух робиться 2 рази на 16 т.

6-а фігура



Дівчата попарно стають обличчям одна до одної, роблять прочісування вправо і вліво. Руки легко проходять через верх (8т.). Потім на 8 т. обходять одна одну.

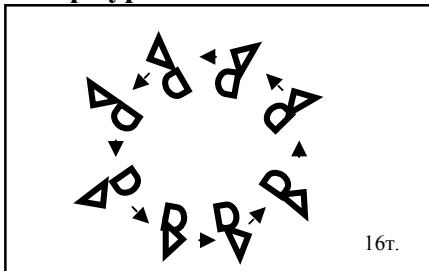
7-а фігура



Дівчата з лінії перебудовуються в коло простою ходою, в цей час хлопці з-за куліс виходять на сцену, підглядають на дівчат і починається швидка частина (16т.)

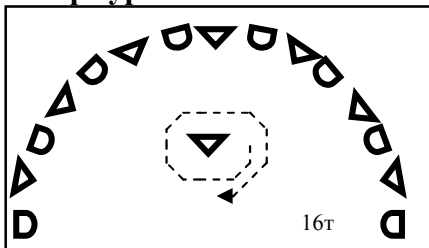
Швидка частина танцю. Музичний розмір: 2/4.

8-а фігура



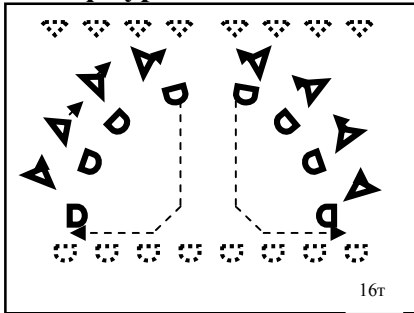
Дівчата рухаються колом (хід бігунец), хлопці по ходу руху підхоплюють дівчат (йде набір), пари стрімко рухаються по колу бігунцем. Хлопець тримає дівчину лівою рукою, права рука в III позиції. Дівчина подає ліву руку хлопцю, права підтримує кілька стрічок (припущена вниз).

9-а фігура



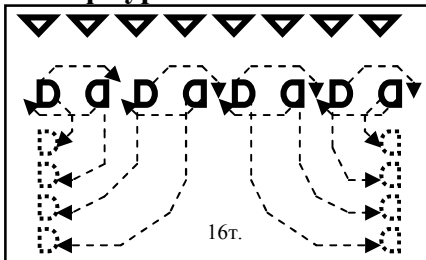
З кола всі пари «вірьовочкою» розкриваються на півколо, а соліст в цей час робить трюк - «Млин». (16т.)

10-а фігура



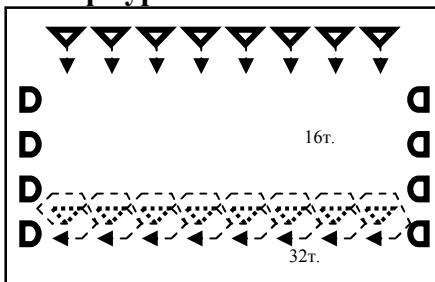
Потім дівчата з півкола бігунцем забігають в одну лінію на авансцені (8т.). Потім на 8т. роблять подебаск граючи плечима. Хлопці простою ходою відходять назад і створюють лінію.

11-а фігура



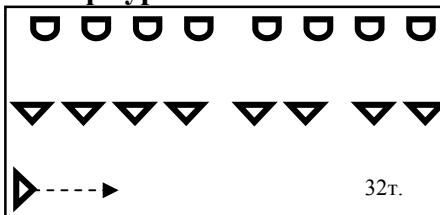
Дівчата продовжують виконувати свою сольну партію. Бігунцем оббігають одна одну на 8т. і на 8т. розходяться «вірвочкою» до куліс (16т.).

12-а фігура



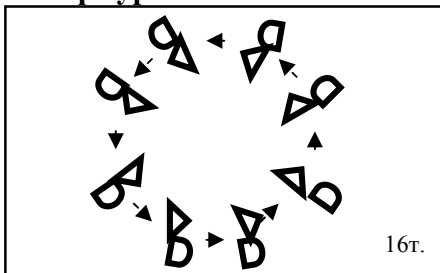
Вихід хлопців вперед - крок, стрибок і ще раз крок, стрибок і 4 простих біга, рух робиться на 16т. Наступні 32т. хлопці роблять присядку з підсічкою, виходить 4 рази.

13-а фігура



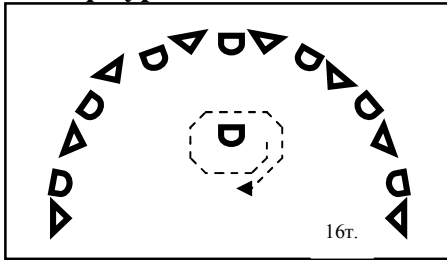
Після присядки з підсічкою соліст робить трюк «щупак» на 32т. Дівчата лясаючи руками заходять позаду хлопців.

14-а фігура



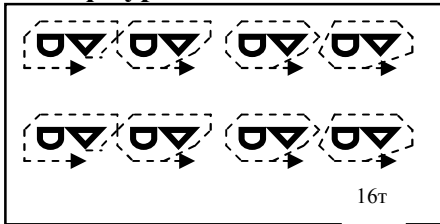
Потім всі пари рухаються по колу бігунцем на 16т.

15-а фігура



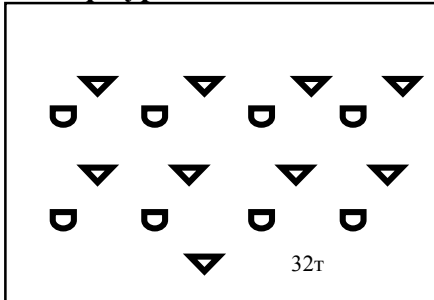
З кола всі пари розкриваються на півколо «вірвовочкою», солістка виконує «Обертас» (16т.).

16-а фігура



З півкола всі пари припаданням виходять на фінал в дві лінії на 8т., На наступні 8т. роблять припадання в повороті в парах.

17-а фігура



Потім дівчата на 8т. роблять подебаск убік, руки - права йде в III позицію із стрічкою. Хлопці внизу роблять «крокодил» на 8т. Потім на 8т. дівчата роблять два млинці вправо і вліво і точка танцю, руки дівчат в III позиції, хлопці на наступні 8т. роблять присядку і залишаються на коліні, руки II позиції. Соліст на 16т. робить повзунець. Фінал.

Висновки. Творча діяльність, імпровізування та створення нових танцювальних композицій – важливий напрямок діяльності хореографа у виші, який завжди викликає неабиякий інтерес студентської аудиторії. Завдяки грамотній постановочній роботі викладача у студентів формується комплекс мотиваційно-особистісних властивостей (емоційно забарвлений інтерес до хореографічного мистецтва, висока мотивація досягнень), розвивається інтелектуально-творчий потенціал особистості.

У постановочній роботі слід враховувати такі специфічні риси, як конструктивна цілісність композиції українського народно-сценічного танцю та загальні принципи композиційної побудови (композиційний центр, напрямок руху, принципи розширення сценічної площини, принципи пропорційності та контрастності, лейтмотиви руху та малюнка, співвідношення зовнішньої зображальності і внутрішньої образності хореографічного тексту та підтексту).

Усе це стає основою розвитку професійної компетентності майбутніх керівників дитячих хореографічних колективів.

Список використаної літератури

1. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк – К. : Мистецтво, 1963. – 235 с. 2. Шевчук А. Вплив українських музично-хореографічних традицій на музично-руховий розвиток старших дошкільників / А. С. Шевчук – К. : Либідь, 2005. – 154 с. 3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю/ К. Ю. Василенко. – К. : Мистецтво, 1996. – 297 с. 4. Бурля О. А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.06. / О. А. Бурля; Київський національний університет культури і мистецтв – К., 2004. – 18 с. 5. Босий В. С. Основи народно-сценічного танцю. Конспект лекцій [Електронний ресурс] // http://svit-tanok.com.ua/bosuj_konspectu/ 6. Гопак / Козацтво. Культура козака. Традиції та звичаї [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kampot.org.ua/ukraine/history_ukraine/kozactvo/209-gopak.html.

Котов В. Г. Методика постановочної роботи викладача-хореографа на заняттях з «Українського народного танцю» (на прикладі гопака)

У статті визначені етапи постановочної роботи викладача-хореографа; оприлюднено авторську розробку хореографічної композиції, використаної у навчальному процесі факультету підготовки вчителів початкових класів Донбаського державного педагогічного університету; наведено сценарний план оригінального українського гопака.

Ключові слова: український народний танець, гопак, постановочна робота хореографа.

Котов В. Г. Методика постановочной работы преподавателя-хореографа в курсе «Украинского народного танца» (на примере гопака)

В статье обозначены этапы постановочной работы преподавателя-хореографа; приведена авторская разработка хореографической композиции, использованной в учебном процессе факультета подготовки учителей начальных классов Донбасского государственного педагогического университета; разработан и описан сценарный план украинского гопака.

Ключевые слова: украинский народный танец, гопак, постановочная работа хореографа.

Kotov V. G. Staging Methodic for Choreography Teachers in the Course «Ukrainian Folk Dances» (by the Example of Hopak)

The paper highlights specifics of staging work as a form of professional activity of a choreography high school teacher. Choreographic creative work of the teacher is constituent for such courses as «Theory and

Methodic of Folk Dance», «Theory and Methodic of Group Work», «Choreographer's Art»; it also contributes to the teacher's individual development and creative growth, and determines improvement of dancing skills, and challenges creativity of students' – future trainers of dancing groups.

The author differentiates the phases of choreographer's staging work on the basis of his original hopak composition addressed to train the students of Primary school department of Donbass State Pedagogical University. It allowed to represent the script of staging work, which contains description of preparatory phases of work (history of the dance, specifics of choreographic vocabulary, details of costumes), and thorough explanation of the structure of composition, comprising a slow lyrical part (all-female dance) and a quick rousing part (all-male dance), supplemented with schemes of dancers' movements on the stage.

As a conclusion it is proved that innovative work, improvisation and creation of new dance compositions appear as the horizon of creative development of choreography teacher in university, and fix the guidelines for the students to obtain correspondent proficiency in their future work as dance trainers.

Key words: Ukrainian folk dance, hopak, choreographer's staging work.

Стаття надійшла до редакції 19.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. мистецтвознав., доц. Гаврілова Л. Г.

УДК 378.011.3-051:687.016

Л. Ю. Прошунова, С. О. Мінкіна

**ЕТНОГРАФІЧНА ПРАКТИКА ЯК ПРОВІДНИЙ ЗАСІБ
РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНІХ
ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ**

Однією з ключових форм підготовки майбутніх дизайнерів одягу в галузі легкої промисловості є етнографічна практика. Вона спрямована перш за все, на цілісне опанування студентом професійною діяльністю. Адже традиційна форма навчання більше спрямована на вивчення кожної дисципліни окремо, що впливають на те, що студент опановує фрагментарно елементи дизайн-діяльності.

Основною метою етнографічної практики є формування у студентів цілісного сприймання сучасного культурного простору України, ознайомлення з художніми традиціями і особливостями історичної та обрядової середи, в якій сформувався традиційний народний одяг краю.

Етнографічна практика має на меті формування у студентів готовності до цілісного виконання ними комплексу функціональних обов'язків художника-модельєра: створення теоретичного та практичного підґрунтя для опанування історії мистецтва, історії костюму краю; історії декоративно-прикладного мистецтва краю; організація науково-дослідницької діяльності; практичне застосування поглиблених фундаментальних знань з фахових мистецьких дисциплін, набутих під час навчання в університеті; розвиток уміння самостійно розв'язувати навчально-виховні завдання; стимулювання потреби підвищення власної професійної компетентності; подальше програмування стратегії саморозвитку і самовдосконалення.

Необхідність проходження студентами етнографічної практики зумовлена тим, що останні роки в Україні зросла роль художньої культури і, зокрема, народної художньої творчості, як вагомого фактора зміцнення духовних основ українського способу життя.

У зв'язку з цим дизайнер одягу має нести відповідальність за наслідки своєї роботи, оскільки він впливає на рівень культури українського суспільства.

Слід зазначити, що аналіз робочих програм з етнографічної практики з спеціалізації 6.02027 у різних навчальних закладах України, переконливо засвідчує, що недостатньо уваги приділяється етнографічній практиці у якості провідного засобу розвитку професійних якостей майбутніх дизайнерів одягу.

Аналіз наукових джерел показав, що вчені Б. Тимків, М. Красіков, М. Чумаченко, Я. Красовська, О. Разумєєва приділяли увагу лише окремим аспектам з зазначеної проблеми: дослідженням регіональних особливостей окремих регіонів України або дослідженню окремих видів декоративно-прикладного мистецтва.

Однак у наукових роботах не приділялось достатньо уваги цілісному розгляду проблеми етнографічної практики, як провідного засобу розвитку професійних якостей майбутніх дизайнерів одягу.

Таким чином можна визначити мету нашої статті розглянути етнографічну практику як провідний засіб розвитку професійних якостей майбутніх дизайнерів одягу.

Положенням про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України (наказ Міністерства освіти України від 8.04.1993 № 93) та внесеними змінами (наказ Міністерства освіти від 20.12.1993 №351) вказано, що практика студентів є невід'ємною частиною процесу підготовки висококваліфікованих фахівців, забезпечення їх конкурентоспроможності та можливості працевлаштування на вітчизняному та європейському ринках праці [1, с.111-131].

Кваліфікаційна характеристика спеціальності 6.020207 «Дизайн», спеціалізації «Художнє моделювання одягу» передбачає підготовку бакалавра, спеціаліста. Положенням про проведення практики студентів

вищих навчальних закладів України, кваліфікаційної характеристики спеціальності 6.020207, а також навчальних планів спеціальності 6.020207 професійно-практична підготовка починається з навчальної (етнографічної (музейної) практики [2].

Етнографічна практика забезпечує підготовку до вивчення подальших спеціалізованих дисциплін, отримання нових знань з історії костюму та історії декоративно-прикладного мистецтва України і регіону, збір і цілеспрямований підбір матеріалів для виконання подальших курсових і дипломних проектів.

Завданнями етнографічної практики передбачено відвідування художніх та краєзнавчих музеїв області, ознайомлення з творчою діяльністю народних майстрів декоративно-прикладного мистецтва краю, відвідування майстер-класів.

Моделювання костюму – особливий вид декоративно-прикладного мистецтва, який потребує спеціальних знань, високої майстерності, фантазії та смаку. Художник-модельєр повинен бути одночасно скульптором, графіком і живописцем. Він зобов'язаний в досконалості знати пропорції тіла людини і створювати одяг, який відповідає лініям фігури людини і робить її ще більш красивою, приваблюючою. Всі окремі частини костюма повинні гармонійно поєднуватися між собою і слугувати тій же меті. І на кінець, дизайнер повинен мати відчуття кольору і створювати в кожній моделі єдиний живописний образ.

Велике значення для підготовки спеціалістів по моделюванню одягу має відвідування картинних галерей і виставок живопису. Треба звертати увагу студентів не тільки до змісту картини, цікавитися технікою її виконання, але і її живописними достоїнствами.

Постійне спілкування з мистецтвом, увага до оточуючої нас дійсності, до кольорових поєднань, які зустрічаються на кожному кроці, їх порівнювальна оцінка, обговорення – допоможуть студентам поступово виховувати в собі почуття кольору. Тільки тоді можна зрозуміти, як ріже око випадкові поєднання кольорів і чому любий одяг, якщо він поганий по кольору, позбавлений смаку.

Невичерпною скарбницею найрізноманітніших і високохудожніх взірців кольорових поєднань є колекції рушників і старовинного національного одягу. Український народ створював ці взірці, укладаючи у них свій природжений смак, використовуючи природні барвники. Тонкі гармонійні поєднання фарб в костюмах та предметах побуту можуть слугувати справжньою школою доброго смаку. Ознайомитися з ними можна в краєзнавчих музеях міста і області.

Музеї – це місце, де переплітаються мистецтво і традиції, а музейні колекції – «золота жила» для художників. Для майбутніх дизайнерів одягу музей має стати своєрідним місцем трансформації, де відчувається зв'язок з минулим, належність до міста, де живеш, місцем,

де можна черпати натхнення і в національному костюмі, і в звичаях і традиціях народу.

Студентам необхідно якнайкраще розуміти вишивальне мистецтво – одне із джерел для розвитку українського національного дизайну. Національно зорієнтований український митець має помітити у художній вишивці багатющий потенціал світовідчуття, символічність образу світу, неповторність національного характеру, етнокультурної ментальності. Дизайнер покликаний трансформувати ці художньо-естетичні особливості у форму і декор промислових виробів, які потраплять до широкого кола споживачів [2, с. 4].

Фах художника-модельєра найбільш мобільний і чутливий до будь-яких змін у суспільстві, а фактор моди активізує роботу художника. Особливості господарської діяльності народу, географічно-кліматичні умови і спосіб життя, культурні традиції формують людей та образ їх костюма. Прогресивні тенденції світової моди, в т.ч. гуманістичні, у плані естетики і екології формують до певних меж інтернаціональні ознаки вбрання, витворюють певні модні стереотипи, соціально-естетичну символіку матеріалів, форми, конструкції, кольору та ін. Однак, особливості етнічного образу людини, її менталітету, зрештою, родові традиції, генетично закладені у її світогляд, не можуть ігноруватися, вони залишаються базисом у формуванні і у розвитку сучасного мистецтва, зокрема, мистецтва моделювання костюма [3, с. 48].

Все вище сказане дозволяє зробити наступні висновки узагальнюючого характеру. Після проходження етнографічної практики студенти повинні:

мати уявлення про:

- декоративно-ужиткове мистецтво як сукупність екологічно і естетично довершених способів гармонізації природного і соціального довкілля;
- дизайн як культуротворчий фактор, як засіб масової комунікації суспільних груп, засіб об'єднання людей єдиним стилем і способом життєдіяльності;
- тектоніку формоутворення народного костюму як засіб художнього вираження матеріально-речовинної природи предметів;

знати:

- історію розвитку народного костюма краю;
- особливості комплексу жіночого та чоловічого народного одягу краю;
- особливості мотивів вишивок сорочок регіону;
- особливості вишиваних мотивів рушників краю;
- семантику та колорит вишиваних мотивів;
- види народної художньої творчості краю;

вміти:

- організовувати власну науково-дослідну та творчу роботу;

- проводити мистецтвознавчий пошук етнографічних матеріалів із наступною фіксацією необхідних даних, зарисовками та замальовками;
- формулювати задум;
- описати семантику вишиваних мотивів;
- розробити схему вишивки для моделі одягу;
- розробити схему вишивки для рушника;
- самостійно переймати знання в процесі спілкування з майстрами народної творчості;
- виступати з повідомленнями і проводити бесіди на культурологічні та мистецтвознавчі теми в навчальному колективі.

отримати навички:

- роботи із спеціальною літературою;
- замальовок з натури;
- копіювання народних узорів з костюмів, вишивок;
- побудови рапортних орнаментальних композицій;
- опису діяльності майстра народної творчості.

Перспективи подальших досліджень у зазначеному напрямку можуть бути спрямовані на вивчення педагогічних умов та технологій використання етнографічної практики в навчальному процесі у ВНЗ.

Список використаної літератури

1. Положення про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах // Збірник законодавчих та нормативних актів про освіту. Випуск I. – Київ, 1994. – С. 111-131. **2. Лист** Міністерства освіти і науки України "Про освітньо-кваліфікаційні рівні (ступеневу освіту)" №1/9-168 від 25.04.2001. **3. Антонович Є.** Етнодизайн. Експериментальна програма для 5-9-х класів. / Є. Антонович, В. Вдовченко, В. Тименко// Сільська школа України. – 2004. – № 21. **4. Тканко З.** Моделювання костюма в Україні ХХ століття: навч. посіб./ З. Тканко, О. Коровицький. – Львів : Брати Сиротинські і К, 2000. – 96 с.

Прошунова Л. Ю., Мінкіна С. О. Етнографічна практика як провідний засіб розвитку професійних якостей майбутніх дизайнерів одягу

Стаття присвячена етнографічній практиці як провідному засобу розвитку професійних якостей майбутніх дизайнерів одягу. Основна мета якої отримання нових знань з історії костюму та історії декоративно-прикладного мистецтва України і регіону, збір і цілеспрямований підбір матеріалів для виконання подальших курсових і дипломних проектів.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, моделювання костюму, художник-модельєр, музейні колекції

Прошунова Л. Ю., Минкина С. А. Этнографическая практика как основной способ развития профессиональных качеств будущих дизайнеров одежды

Статья посвящена этнографической практике как мероприятие основная задача которой получение новых знаний по истории костюма и истории декоративно-прикладного искусства Украины и региона, сбор и направленный подбор материалов для выполнения дальнейших курсовых и дипломных проектов.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, моделирование костюма, художник-модельер, музейные коллекции.

Proshunova L. Y., Minkina S. O. Ethnographic Practice as a Key Way to Develop Professional Qualities of Future Fashion Designers

One of the key forms of future fashion designers in the field of light industry ethnographic practice. It is aimed primarily for the complete mastery of student employment. For more traditional form of teaching aimed at studying each discipline separately that affect what students learn fragmentary elements of design activities.

The main purpose of ethnographic practice is to develop in students a holistic perception of contemporary cultural space of Ukraine, exploring artistic traditions and features of historical and ceremonial Wednesday, which formed the traditional folk clothing edge.

The necessity of passing students ethnographic practice due to the fact that in recent years in Ukraine increased the role of culture, particularly folk must creativity as an important factor strengthen spiritual foundations of Ukrainian life.

Ethnographic practice provides preparation for further study specialized subjects, obtaining new knowledge from history and costume history of the decorative arts of Ukraine and the region, gathering and purposeful selection of materials to further their course and diploma projects.

Key words: arts and crafts, modeling clothes, fashion designer, museum collections.

Стаття надійшла до редакції 25.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Пономарьова О. М.

УДК 378.091.2:78

М. М. Пшеничних, Т. В. Пшеничних

**ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ АНАЛІЗУ-ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У
ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ АНОТАЦІЙ ДО ТВОРІВ ШКІЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ
(ДО ПИТАННЯ ПРО ВДОСКОНАЛЕННЯ ПІДГОТОВКИ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ)**

На сучасному етапі розвитку педагогічної науки і практики у структурі професійної компетентності вчителя музики виокремлюється естетико-мистецтвознавча складова, яка стає все більш значущим компонентом його педагогічної майстерності, показником відповідності світовим стандартам вищої освіти. Володіння глибокими історико-теоретичними знаннями, користування сучасними естетико-мистецтвознавчими технологіями набуває все більшого значення у процесі підготовки майбутніх учителів музики. Тим більше, що згідно до нових освітніх стандартів традиційне автономне викладання «Музичного мистецтва» у школі замінюється інтегрованим курсом «Мистецтво», до якого музика входить як одне із домінуючих мистецтв. Новий курс вимагає від викладачів володіння мистецьким тезаурусом, новими методиками, знання сучасних технологій (інтегративних, проблемно-евристичних, сугестивно-терапевтичних, інтерактивних тощо), загальнокультурологічної освіченості й ерудиції.

Одним із сучасних методів, уведених до мистецької освіти в останні роки, є метод аналізу-інтерпретації художніх творів. Цей метод був уведений Л. Масол, авторкою Концепції загальної мистецької освіти [1], в понятійний апарат державних стандартів і до змісту програми інтегрованого курсу «Мистецтво» для початкової школи та запропонований для активізації сприйняття школярами творів різних видів мистецтва. Л. Масол наголошує, що у сучасній педагогіці мистецтва формується напрям художньо-педагогічної герменевтики, яка принципово змінює традиційне уявлення про дидактичну сутність аналізу творів мистецтва [2]. Вона вважає, що у загальноосвітній школі, особливо у початкових класах, не доцільно використовувати різновиди аналізу, якими традиційно користуються мистецтвознавці та викладачі й студенти педагогічних вишів. Маються на увазі такі методи аналізу, як:

- цілісний аналіз творів (концепція уведена російськими музикознавцями Л. Мазелем та В. Цукерманом і полягає в тому, що на кожній стадії аналізу твір демонструється як цілісність, як унікальний художній об'єкт у взаємодії з естетико-стильовим контекстом);

- художньо-педагогічний аналіз творів мистецтва, який проводиться з урахуванням вікових особливостей аудиторії, загального естетичного розвитку і завдань мистецького

виховання; цей вид аналізу дозволяє співвідносити емоційно образний зміст твору з інтересами і можливостями слухачів;

- інтонаційний аналіз як універсальний засіб осягнення історико-стильових закономірностей музичних творів (концепція виникла під впливом інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, вона тлумачиться як специфічна музично-аналітична діяльність, заснована на цілісному сприйнятті твору в єдності форми і змісту; диференціації інтонаційного ладу музичного твору для осмислення його образів; операції з музично-смысловими уявленнями на основі естетичних, історико-теоретичних і культурологічних знань).

Використання зазначених видів аналізу при сприйманні творів музичного мистецтва у початкових класах, навіть у спрощеному вигляді не доцільне, тому що кожного разу дітям нав'язується певне вчительське тлумачення твору, тобто «доросле» розуміння фахівців, до якого мислення і сприйняття школярів не підготовлене. Діти, сприймаючи художній твір, мають відшукати той смисл, який буде співзвучним їхньому духовному світу, художньому досвіду, власним життєвим цінностям. Отже, як зазначає Л. Масол, художнє сприйняття є неповторним і об'єктивно передбачає інтерпретацію змісту будь-якого твору мистецтва, який сприймається кожною особистістю по-різному, навіть якщо існує авторська конкретна назва чи програма в музиці. Під час аналізу-інтерпретації відбувається пошук балансу між об'єктивним (аналіз) і суб'єктивним (ментальний досвід), збагаченим особистісним смислом (інтерпретація) [2, с.79].

З методикою аналізу-інтерпретації творів мистецтва майбутні учителі музики можуть ознайомитися в курсах «Методики навчання музики», «Аналізу музичних творів», а також вивчаючи спецкурс «Практикуму зі шкільного репертуару», одним із обов'язкових компонентів якого є створення аналітичних етюдів-анотацій до творів музичного мистецтва на основі сучасних методів аналізу.

Враховуючи актуальність проблеми оволодіння майбутніми вчителями музики методом аналізу-інтерпретації, метою даної статті є оприлюднення власного досвіду роботи зі створення анотацій до творів шкільного педагогічного репертуару із використанням даного методу.

Зазначимо, що створення студентських анотацій до творів зі слухання музики в курсі «Практикуму зі шкільного репертуару» відбувається за певним планом:

1. Загальні відомості про твір (інформація про композитора, визначення місця даного твору у спадщині автора, історичні та жанрово-стильові аспекти, історія створення, цікаві факти із біографії автора).

2. Музикознавчий аналіз форми твору з оглядом основних засобів музичної виразності, жанрово-стильовими узагальненнями та виявленням закономірностей художнього впливу музики.

3. Підсумок: визначення, на яких аспектах змісту твору та елементах аналізу слід зупинитися на уроці музики, які питання слід обговорити з учнями перед прослухуванням твору і після цього.

Використання методу аналізу-інтерпретації на уроках музичного мистецтва у школі передбачає готовність викладача відповісти на будь-які запитання учнів стосовно твору, який вони слухають. Тому студентські анотації творів шкільного репертуару мають включати і історичну довідку, і відомості про жанр твору, особливості засобів музичної виразності тощо. Майбутні вчителі музики мають продумати теми для обговорення, які можуть виникнути після слухання музики, щоб спрямувати хід обговорення музичного твору на уроці.

Для створення анотацій в курсі «Практикуму зі шкільного репертуару» ми пропонуємо твори дитячої музики, які входять до списку додаткового репертуару зі слухання і рідко звучать на уроках у школі. Приміром, твори французьких композиторів К. Дебюссі та М. Равеля, які були створені спеціально для дитячої аудиторії і майже не залучаються до слухання на уроках. Студенти із задоволенням працюють над аналітичними етюдами до п'єс фортепіанного циклу К. Дебюссі «Дитячий куточок» («Доктор Gradus ad Parnassum», «Колискова Джімбо», «Серенада ляльці», «Сніг танцює», «Маленький пастух», «Ляльковий кек-уок») та циклу п'єс М. Равеля «Моя матінка-гуска» («Павана сплячої красуні», «Принцеса-погануля», «Красуня і Чудовисько», «Хлопчик-мізинчик» і «Чарівний сад»).

Наведемо зразок анотації – аналітичного етюду до п'єси «Ляльковий кек-уок» з циклу К. Дебюссі «Дитячий куточок», створеного з урахуванням методу аналізу-інтерпретації.

К. Дебюссі. «Ляльковий кек-уок».

Загальні відомості про твір.

Французький композитор Клод Дебюссі у 1908 році написав цикл із 6 п'єс для фортепіано під назвою «Дитячий куточок». Цей твір він присвятив своїй улюбленій дочці Емі: «моїй любій маленькій Шушу з ніжними вибаченнями батька...». Усі п'єси циклу – «Доктор Gradus ad Parnassum», «Колискова Джімбо», «Серенада ляльці», «Сніг танцює», «Маленький пастух», «Ляльковий кек-уок» – це майстерні зарисовки образів і картин дитинства.

У «Дитячому куточку» К. Дебюссі звернувся до форми сюїти, відродженої композиторами-романтиками. Нова «романтична» сюїта істотно відрізнялася від старовинної своїм змістом і композиційними рисами. У творі композитора-імпресіоніста знаходимо такі її принципи, як:

а) прагнення до конкретності музичних образів, до програмності (назву має не тільки цикл, а й кожна мініатюра);

б) вільне тональне зіставлення частин: всі п'єси написані в різних тональностях (C-dur, B-dur, E-dur, d-moll, A-dur, Es-dur), з явним переважанням мажорного ладу і жвавих темпів, що втілює

життєрадісність, допитливість, рухливість, притаманні поведінці дітей. З дитячим світосприйманням пов'язані й жанри п'єс: жанрові сценки – «Серенада ляльці», «Ляльковий кек-уок», «Колискова Джімбо»; портретна зарисовка – «Маленький пастух»; чарівний пейзаж, народжений дитячою фантазією – «Сніг танцює»).

Однією з характерних рис «Дитячого куточка» є його гумористичне забарвлення. Музикознавець М. Копчевський пише, що «тонкий авторський гумор поміщений вже в англійських заголовках сюїти та її частин – це як би жартівливе звернення батька до дитини, яка виховується під керівництвом англійської «міс» [3, с.17]. Гумористичний настрій створює пародіювання етюдів М. Клементі (збірка «Gradus ad Parnassum» – «Шлях до Парнасу») і відомої музики Р. Вагнера («Тристан і Ізольда»). Переосмислення тем і музичних образів цих творів яскраво виявилось в першій і останній п'єсах циклу.

Фортепіанна сюїта К. Дебюссі «Дитячий куточок» – твір, в якому втілений наївний і мудрий, казковий і реальний, забавний і сумний, а цілому чудовий і добрий світ дитинства. І хоча твір був створений на початку ХХ століття, головні герої сюїти – лялька, іграшковий слон, пастушок – улюблені, близькі й зрозумілі сучасним дітям.

Музикознавчий аналіз твору.

«Ляльковий кек-уок» – остання п'єса циклу К. Дебюссі. Її оригінальна назва – «Кек-уок Голлівога» («Golliwogg's saqu walk»). Голлівог – це лялька-негрєня з чорним волоссям, що стирчить на всі боки, а також одне з прізвиськ «комедійного» темношкірого персонажа в менестрельних виставах. Отже гумористично-іронічний відтінок закладений вже у назві твору.

Жанрову основу п'єси складає кек-уок (буквально «хід за тістечком»), інша назва жанру – регтайм (буквально «рваний ритм») – побутовий американський танець з оригінальним синкопованим ритмом, звернення до якого свідчить про величезний інтерес Дебюссі до мистецтва джазу, що на початку ХХ століття починало зароджуватися. До синкопованих ритмів Дебюссі звертається й пізніше: у п'єсі «Маленьке негрєня», в прелюдії «Генерал Лавін-ексцентрік», в марші англійського солдата з першої картини балету «Скринька з іграшками». У «Ляльковому кек-уоку» композитор використовував найбільш яскраві ознаки цього жанру – чітку, механістично точну ритміку з синкопами, гострі секундові звучання в акордах, різко контрастну динаміку. Іронічний контекст цієї п'єси виразився і в тому, що Дебюссі ввів до її середньої частини знаменитий «мотив знемоги» з «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера. У Дебюссі цей мотив, що став свого часу символом вагнеризму, звучить як дотепний жарт: він супроводжується ремаркою «з великим відчуттям», але звучить в оточенні акордів, що імітують сміх.

Ця п'єса і донині повертає своїм сучасним звучанням.

Підготовка до слухання твору з дітьми з використанням методу аналізу-інтерпретації (для сприймання «Ляльковий кек-уок» пропонується у 4 класі).

Питання до обговорення з учнями:

- Як ви думаєте, про що може розповісти нам музика назвою «Дитячий куточок»? (після дитячих відповідей розповідаємо історію створення циклу, згадуємо, що таке сюїта, називаємо п'єси і коротко коментуємо зміст кожної, залишаючи «загадковим» фінал «Дитячого куточка»);

- Послухайте останню п'єсу циклу і скажіть, які картини з'являються у вашій уяві, щоб вам хотілося робити під її звуки? (визначаємо, що це – танець, розповідаємо його назву й історію);

- Чи можна уявити собі дорослих людей, танцюючих під цю музику? (визначаємо, що це танець іграшок, розповідаємо про ляльку-негренья);

- Чи є тут мелодія, яку можна заспівати? Який засіб музичної виразності виходить на перший план? (розглядаємо ритмічний малюнок, визначаємо поняття синкопи);

- Поміркуйте, чому саме композитор звернувся до такого жанру, як кек-уок (регтайм)?

- Які фарби ви б застосували, щоб відтворити образи п'єси на малюнку?

- Послухайте твір ще раз і спробуйте намалювати у повітрі мелодію цієї п'єси, а потім фарбами створіть портрет героя «Лялькового кек-уока» (обговорюємо, що для відтворення чітких мелодійних ліній слід обирати фломастери, гуаш або олівці, акварель з її м'якими кольорами та плямами не підійде, а закінчуємо цей вид роботи вдома).

Можна зробити наступні висновки. Опановуючи зі студентами – майбутніми вчителями музики метод аналізу-інтерпретації творів мистецтва, слід пам'ятати про найголовніше – на уроках музики вчитель має навчити дітей самостійно інтерпретувати прослухані твори. Особливу увагу слід звернути на грамотно сформульовані запитання, які спрямовуватимуть дитяче сприймання у певному напрямку, поглиблюватимуть навички спостереження за розвитком музики і засобами музичної виразності. Звертаючись до дітей, краще використовувати запитання «відкритого типу», які передбачають низку можливих відповідей. Під час обговорення музики учні мають висловлювати думки аргументовано, з опорою на конкретні художні образи, а не фантазувати за межами твору.

Майбутні вчителі музики повинні поступово оволодіти майстерністю вести педагогічний діалог, моделювати навчально-виховний процес на основі партнерських стосунків, створити умови для самовираження кожного учня, підтримувати творчий потенціал кожної особистості. Це стане запорукою їх подальшої плідної музично-педагогічної діяльності.

Список використаної літератури

1. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти / Мистецтво та освіта. – 2004. – № 1 (31). – С. 2-5. 2. **Методика навчання мистецтва у початковій школі:** Посібник для вчителів / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко. – Х. : Веста : Ранок, 2006. – 256 с. 3. **Копчевский Н.** "Детский уголок" К. Дебюсси / Н. Копчевский. – М. : Музыка, 1976. – 68с. 4. **Абрагина Е. Е.** Музыка К. Дебюсси в художественном постижении мира школьниками. Учебно-методические материалы / Е. Абрагина. – Пермь, 1992. – 85с.

Пшеничных М. М., Пшеничных Т. В. Використання методу аналізу-інтерпретації у процесі створення анотацій до творів шкільного педагогічного репертуару (до питання про вдосконалення підготовки майбутніх учителів музики)

У статті розглянутий один із аспектів професійної підготовки майбутніх вчителів музики у загальноосвітній школі, а саме – створення анотацій до музичних творів під час вивчення курсу «Практикум зі шкільного репертуару». Пропонується використання одного з сучасних методів аналізу творів мистецтва – методу аналізу-інтерпретації. Наводиться приклад анотації твору дитячої музики.

Ключові слова. аналіз-інтерпретація творів мистецтва, анотація, шкільний репертуар, майбутні учителі музики.

Пшеничных Н. Н., Пшеничных Т. В. Использование метода анализа-интерпретации в создании аннотаций к произведениям педагогического репертуара (к вопросу усовершенствования подготовки будущих учителей музыки)

В статье рассмотрена одна из современных проблем профессиональной подготовки учителей музыки для общеобразовательных школ – использование современных методик анализа музыкальных произведений. Рекомендуется введение метода анализа-интерпретации при создании аннотаций к произведениям по слушанию музыки в курсе «Практикум школьного репертуара». Приводится пример аннотации.

Ключевые слова. Анализ-интерпретация произведений искусства, аннотация, школьный репертуар, будущие учителя музыки.

Pshenichnyh N. N., Pshenichnyh T. V. Analysis-Interpretation Method as the Means of Annotating Compositions from the School Repertoire (on Improvement of Future Music Teachers' Training)

The article addresses the usage of modern methods of music analysis for professional training of future music teachers. The analysis-interpretation method is proved to be a more efficient tool of training as the other methods of analysis (e. g. comprehensive analysis of a music composition, intonation

analysis, which are used in professional music education; aesthetical pedagogical analysis characteristic for traditional music education) do not open a proper perspective for creative perception of music.

Analysis-interpretation method avoids imposing a certain interpretation of the composition over the others, but projects some space for individual search of artistic meaning.

It is recommended to apply the analysis-interpretation method to training of school music teachers in the course «School Repertoire Practice» for specialty 6.010102 – Primary school (Special subject – Music) as the means of annotating the compositions of the practical work set. As an example it represents an analytical sketch on Debussy's «Puppet Cakewalk» from his cycle «Children's Corner».

Key words: analysis-interpretation of works of art, school repertoire, future music teacher.

Стаття надійшла до редакції 14.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. мистецтвознав., доц. Гаврілова Л. Г.

УДК 378.016:748.5

М. Т. Радомський

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ЗВ'ЯЗКИ В СИСТЕМІ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «РОБОТА В МАТЕРІАЛІ. ВІТРАЖ» В ХДАДМ

В умовах концептуальних змін, що почалися наприкінці 1980-х - початку 1990-х років, статус академічних традицій у художній освіті був помітно похитнутий з ряду причин, суть яких варто шукати в площині об'єктивних обставин. Мистецтво зі сфери колективних цінностей перейшло в іншу систему координат, що стверджують верховенство індивіда. Розкриття особистісного потенціалу, лягло в основу нової парадигми художньої освіти. Перехід до цієї парадигми виявився далеко непростим і навіть суперечливим [5, с. 14]. Задачі і напрямок конструктивної моделі художньої освіти нового рівня постійно потребують уваги до змісту курсів, що викладаються, якості та кількості професійних дисциплін, які необхідні молодому митцю для успішного початку творчої діяльності в сучасному суспільстві. У цьому зв'язку доцільно розглянути приклади успішних, на наш погляд, міждисциплінарних зв'язків, запропонованих О. Ф. Прониним та Г. В. Тищенко, засновниками школи вітражу в ХДАДМ.

Харківська художня школа у своєму сучасному вигляді нараховує близька 100 років багатой подіями історії. Харківська вітражна школа існує понад 45 років. У стінах майстерні вітражу виросла плеяда

художників-вітражистів, чиї роботи зіграли значну роль у формуванні естетики міського середовища та містобудівної культури України 2-ї половини ХХ ст. Серед них виділимо створену в 1970-х серію вітражів у готелі «Харків» Є. І. Бикова, вітраж в школі міліції м. Харкова В. Грицюка, вітражі в Університеті будівництва і архітектури і Благовіщенському Соборі м. Харкова С. Єгорова, окремі вітражі Ю. Винника, В. Жердзицького та В. Носенкова в громадських спорудах Харкова. Вітражі С. Селезньова, В. Гури, С. Назарової, Юшкових, І. Мунка, В. Безлюдного, А. Темченко, В. Василевського, А. Вовченка можна побачити в Сімферополі, Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Сумах, Запоріжжі, ін. містах України.

Майстерня вітражу в ХДАДМ виникла в структурі факультету «Інтер'єр та обладнання» під час реструктуризації художньої освіти в художньо промислову [2, с. 113-115]. Курс «Робота в матеріалі. Вітраж (технологія вітражу)» формувався як один з профілюючих, особливо за фахом «Монументально-декоративний розпис». Головним завданням курсу стало виховання творчої ініціативи студентів, вироблення розуміння ними специфіки вітражу, прищеплення любові до матеріалу. Уміння використати матеріал і технологію в декоративних цілях дає впевненість у результаті роботи дозволяє повніше виразити творчий задум. У процесі вивчення технології вітражу студенти поряд з вирішенням суто художніх завдань повинні опанувати практичними навичками з виконання вітражів у матеріалі, використовуючи різноманітну сучасну техніку.

Викладач вітражу О. Пронін – випускник майстерні монументального мистецтва живописного факультету ХХІІІ [8, с. 234], став засновником майстерні вітражу. В той час саме він обирав, яким склом будуть користуватись студенти, які фарбники використовувати для запікання скла, які інструменти є першочерговими. О. Пронін не тільки добре розумівся на віражному мистецтві, але й обрав його для втілення численних творчих задумів. Відтак, заснування віражної майстерні стало можливим завдяки існуванню енергійного митця, здатного виховати багатьох учнів, передати їм власну любов і розуміння віражного мистецтва, викладати улюблену творчу техніку.

В процесі навчання цікавим, на наш погляд, було те, що виконати найпростіше завдання з дисципліни «Робота в матеріалі. Вітраж» було неможливо, не отримавши попередні фахові навички з інших спеціальних дисциплін. В якості прикладу наглядним є зразок виконання монохромного розпису скла з наступним запіканням красителя в муфельній печі при високій температурі. Виконання завдання потребувало декількох етапів, частину яких було віднесено до самостійної роботи студентів. Теми для створення монохромного розпису були різноманітними в різні роки і повторювались рідко. Завдання складалось з виконання замальовок чи етюдів з натури. В наведеному прикладі це архітектурні пам'ятки Покровського собору м.

Харкова. Студент, виконуючи відбір характерних силуетів та контурів архітектурних деталей, аналізував власні натурні пошуки; виконував невелику за розміром графічну композицію в техніці туші. В постановці таких завдань явно просліджується педагогічна лінія, започаткована В. Єрмиловим, коли «... заядлий беспредметник В. Ермилов починав работать с учениками явно сберегая предметность, постепенно переходя к упрощению, стилизации, абстрагированию композиций... Он показывал, как по степени усиления или ослабления основных тонов и цвета можно достичь эффекта пространственности по всей площади изображения, советовал элементы предметности сочетать с приёмами упрощения, геометризации и орнаментальности» [1, с. 133-135]. Потім студент розглядав можливість урізноманітнити зображення додаванням середнього тону у вигляді відтінку сірого кольору, або штриховки, внаслідок чого створювалась ще одна невелика графічна композиція. Далі, аналізуючи наявні палітри кольорового скла, студент виконував невелику графічну композицію в кольорі. Наступним етапом був розпис кольорового чи прозорого скла чорним красителем та наступне його запікання.

В наведеному нами прикладі фігурує тема архітектури. З метою виконати розпис на склі для фрагменту вітражу студенти попередньо збирали аналоги графічних технік розпису скла. Без знайомства з різноманітними техніками графічної обробки деталей композиції виконати завдання з розпису скла на високому рівні було неможливо. Паралельно, також самостійно, студенти ознайомились з творами харківських художників-графіків, графічними роботами відділень станкової та промислової графіки ХХІІІ. Харківська школа графіки вважається авторитетною в Україні, тому такий досвід можемо вважати продуктивним. Говорити про прямі міждисциплінарні зв'язки з станковою графікою в даному разі неможливо, але вказати на стимулювання пізнавальної фахової активності та широкий фаховий діапазон інтересів студентів треба неодмінно. Виконання нескладних перших завдань з дисципліни «Робота в матеріалі. Вітраж» стимулювало вироблення студентами власної творчої мови, вміння підкреслити і виявити властивості художнього матеріалу, в даному разі скла.

Сформувавши навчальний процес таким чином, що студенти одержували глибокі знання про усі без винятку етапи створення віражного добутку, О. Пронін виховував художників-вітражистів із широким діапазоном можливостей втілення творчих ідей. Аналіз структури створених О. Проніним і Г. Тищенко навчальних програм дозволяє підкреслити, що ними було знайдено оптимальне сполучення кількості творчих завдань і вправ, спрямованих як на вивчення класичних вітражних добутків, так і на створення сучасних монументальних вітражів. Завдання виконувалися в умовах вітражної майстерні, під наглядом і керівництвом викладача. Причому викладач слідкував за учнівськими ескізами постійно, прагнучи підказати

найкращий технічний прийом для втілення конкретного задуму студента. Така постійна суб'єктна взаємодія давала можливість не тільки вивчити і використати класичні технічні прийоми обробки вітражного скла, але й успішно експериментувати. До моменту закінчення курсу навчання студенти виконували ескіз монументально-декоративного добутку в техніці «Вітраж» для реального архітектурного об'єкту.

Ідеї й погляди на навчальний процес засновників харківської вітражної школи О. Проніна й Г. Тищенко базувалися на твердій платформі художньої освіти в Україні й творчому досвіді викладачів – кращих представників українського промислового мистецтва. Новаторські ідеї, що засновувались на розкритті універсальних можливостей матеріалу, стали базою, на якій будувалася методика викладання. «Збережені програми та фрагменти лекцій М. Бойчука за 1922-1923 навчальний рік характеризують мистецько-педагогічні орієнтири та систему навчання на 4-х курсах академії ... На четвертому курсі безпосередньо працювали в архітектурному середовищі від проектів до повного закінчення монументальних композицій, закріплюючи на практиці власне композиційне мислення в системі архітектурного ансамблю» [7, с. 146-147].

З метою вивчення аспектів побутування мистецького твору в архітектурному середовищі було введено дисципліну «Архітектурне проектування». Співіснування суміжних дисциплін дозволяє дотримуватись наукового підходу до вивчення основних питань, з якими автор монументально віражного твору зустрічається на практиці. Започатковані ще в 1920 рр. мистецькою елітою Української Академії мистецтв принципи співіснування суміжних дисциплін успішно втілені в сьогоднішній практиці міждисциплінарних зв'язків у викладанні мистецтва вітражу в ХДАДМ.

Складні теми на завершальному етапі вивчення курсу з вітражної майстерності передбачають розкриття студентами непростих мистецьких завдань. Значна увага приділяється творчим завданням «Автопортрет» й «Портрет діяча культури й мистецтва». При цьому основним питанням, яке розглядається під час вивчення теми, є стилістична інтерпретація образу, передача психологічних характеристик зображуваного.

Творчість О. Проніна мистецтвознавці відносять до реалізму. Характеризуючи майстрів живопису харківської школи, зокрема зазначають: «Особливістю мистецтва цієї групи художників є вільне володіння навичками академічної школи. Їхня творчість залучає впевненою майстерністю, широтою тематичного кругозору, оригінальністю творчого самовираження. При всіх індивідуальних стильових розходженнях їм властиве міцне володіння багатим арсеналом майстерності: малюнком, колоритом, композицією, а також визначення професіоналізму як основного критерію волі творчості. Спрага поглибленого пізнання миру, відкритість новим враженням і новому досвіду становить сильну сторону представників реалістичної школи» [4,

с. 256]. В цьому контексті зрозумілими стають вимоги до завершальних завдань з «Роботи в матеріалі. Вітражу». Від студентів вимагається вільне володіння навичками академічної школи з малюнку та живопису. Лише з допомогою чітко налагодженої системи міждисциплінарних зв'язків (малюнку, живопису, композиції, архітектурного проектування та роботи в матеріалі) можлива необхідна сукупність знань. Система мистецької «школи» не тільки координує міждисциплінарні зв'язки, але і перевіряє їх ефективність протягом тривалого часу.

Можна зробити наступні висновки. Метод роботи, коли автор є одночасно і виконавцем задуму, властивий всім учням О. Проніна – художникам, які успішно працюють у техніці вітражу. Основним принципом навчання майстерності у вітражній лабораторії ХХІІ є виконання студентами реальних курсових завдань з композиції, що завершується реалізацією їх у натурі. Велика увага при цьому приділяється способам виявлення закономірностей пластично-образного трактування форми у натюрморті, портреті й жанровій композиції. Основним методом реалізації поставлених перед студентами завдань є розвинена структура міждисциплінарних зв'язків, яка гарантує високу якість знань студентів і дає їм можливість проявити в повній мірі особистісні фахові якості.

Список використаної літератури

1. Соколюк Л. Д. Становлення графічного дизайну в Харкові в 1920-ті рр.(майстерня В.Д. Єрмилова) // Вісник ХДАДМ, 2006. – №8. – С. 130-139. **2. Даниленко В. Я.** 75 років Вищої художньої школи Харкова [О. Пронін, Г. Тищенко. Харківська школа художнього вітража] / В. Я. Даниленко // Харківський Художньо промисловий Інститут. – Х.: ХДАДМ, 1996. – С. 113-115. **3. Бойчук А. В.** ХХІІ: поиски своей методики / А. В. Бойчук // Техническая эстетика. – 1987. – № 12. – С. 2. **4. Немцова В. С.** Харьковская художественная школа: монографія / В. С. Немцова. – Х. : ФЛП «Шевченко», 2011. – 320 с. **5. Даниленко В. Я.** Крок за кроком. Харківська академія дизайну і мистецтв/ В. Я. Даниленко //Образотворче мистецтво. – 2002. – №1. – С. 14-15. **6. Тищенко Г. В.** Проектирование современных витражей и технология их изготовления: учеб. пособие / Г. В. Тищенко, А. Ф. Пронин. – К. : УМК ВО, 1989. – 116 с. **7. Шмагало Р. Т.** Мистецька освіта в Україні середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с., 742 іл. **8. Константинов В.** Мои воспоминания об Александре Фёдоровиче Пронине / В. Константинов //Традиції та новації у вищій архітектурно – художній освіті ; під заг. ред.. Н. Є. Трегуб. – Харків : ХДАДМ: №5- 6/2004 – №1,2,3/2005, 250 с. укр., рос. мовами.

Радомський М. Т. Міждисциплінарні зв'язки в системі викладання дисципліни «Робота в матеріалі. Вітраж» в ХДАДМ

В статті розглянута система міждисциплінарних зв'язків в конструктивній моделі професійної освіти. Розглянуто успішний принцип міждисциплінарних зв'язків, запропонований О.Ф. Проніним і Г.В. Тищенко, засновниками школи вітража в ХДАДМ. Школа успішно існує вже 45 років і ознаменована талановитими учнями вітражистами, що відіграли значну роль у формуванні культури України. Наведено приклади практичних робіт з дисципліни «Робота в матеріалі. Вітраж» з використанням знань та фахових навиків, отриманих з суміжних дисциплін. таких як малюнок – умовна графічна обробка деталей, живопис – формування кольорових плям і співвідношення між ними, композиція – щільними і світлими частинами вітража, архітектурного проектування – знаходження вітража в архітектурному середовищі, де він підпорядковується призначенням даного середовища.

Ключові слова: освіта, фахові навички, робота в матеріалі, вітраж.

Радомский Н. Т. Междисциплинарные связи в системе преподавания дисциплины «Работа в материале. Витраж» в ХГАДИ

В статье рассмотрена система междисциплинарных связей в конструктивной модели профессионального образования. Рассмотрен успешный принцип междисциплинарных связей, предложенный О.Ф. Прониним и Г.В. Тищенко, основателями школы витража в ХДАДМ. Школа успешно существует уже 45 лет и ознаменована талантливыми учениками витражистами, сыгравшими значительную роль в формировании культуры Украины. Приведены примеры практических работ по дисциплине «Работа в материале. Витраж» с использованием знаний и профессиональных навыков, полученных из смежных дисциплин, таких как рисунок – условная графическая обработка деталей, живопись – формирование цветных пятен и соотношение между ними, композиция – плотными и светлыми частями витража, архитектурного проектирования – нахождение витража в архитектурной среде, где он подчиняется назначению данной среды.

Ключевые слова: образование, профессиональные навыки, работа в материале, витраж.

Radomski N. T. Interdisciplinary Communication in the Teaching Discipline, «Working in the Material. Stained Glass» in KSADA

In the article the system of interdisciplinary connections in constructive model of vocational training is examined. Considered successful principles of interdisciplinary communication, proposed by O. F. Pronin and G. V. Tishchenko, founders of the stained glass school in KSADA. The school successfully there for 45 years and was marked by gifted students, that plays a major role in a culture shaping of Ukraine. Examples of practical works on discipline « work in a material are resulted. A stained-glass window » with use

of knowledge and the professional skills received from related subjects, such as drawing – graphic processing of parts, painting – the formation of colored spots and balance, composition – dense and light in the stained glass, architectural design – finding the stained glass in the built environment, where it is subject to the appointment of the environment.

Key words: formation{education}, professional skills, work in a material, a stained-glass window.

Стаття надійшла до редакції 27.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Пономарьова О. М.

УДК [378.011.3-051:7.05]-047.58

Л. О. Романова

НАВИЧКИ РОБОТИ В ОБ'ЄМНОМУ ПРОЕКТУВАННІ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ДИЗАЙНЕРІВ

Історично склалося, що вже за часів Стародавнього Єгипту, Ассирії та античної Греції зодчі в процесі проектної діяльності воліли вдаватися до макетування - просторового зображення будь-чого в зменшених розмірах.

В наш час розвиток цифрових технологій і повсюдне впровадження їх в інноваційний процес дозволяє дизайнерам звертатися до методу 3D візуалізації, проте такий прийом не завжди буває ефективним. Часто в проектній діяльності з'являється необхідність вдаватися до об'ємного проектування-макетування, що дозволяє дизайнерам наочно демонструвати об'єкт проектування і його складові. Такий макет є зменшеною копією дизайн-об'єкта, і виконується за допомогою розгортки виконаних в відповідному масштабі. Найчастіше макет виготовляють з білого паперу, такий прийом дозволяє дизайнерам наочно продемонструвати композиційне рішення об'єкта.

У макетуванні крім паперу дизайнери використовують і інші матеріали: картон, пластмасу, тканину, пінопласт, глину, пластилін, дрот, жерсть тощо.

Огляд зарубіжної та вітчизняної літератури свідчить, що недостатньо уваги приділяється проблемі об'ємного проектування і методам використання в макетуванні різних матеріалів.

Проблема візуалізації творчого пошуку, застосування різних прийомів макетування, досліджувалася фахівцями Баухаузу і ВХУТЕМАСу. Аспекти художньо-композиційної візуалізації об'єкта засобами макетування досліджували І. Т. Волкотруб, Н. В. Калмикова,

І. А. Максимова, Б. Є. Сотников, Ю. Б. Соловйов, В. Ф. Сидоренко, Л. А. Кузьмічов, Ч. П. Виноградов, А.А. Грашін, В. Н. Ляхов та інші.

І. Т. Волкотруб розглядав художнє і промислове моделювання, як невід'ємну частину всього проектування, а розроблені ним практичні навчальні завдання дали можливість студентам засвоїти прийоми макетування з різних матеріалів: пластиліну, гіпсу, глини, паперу і картону [1]. Велику увагу в процесі об'ємного макетування дослідники приділяли роботі з папером, прийомам його трансформації. Т. В. Костенко, розглядаючи проблему об'ємного проектування, наголошує на важливість в навчальному процесі застосування паперу і вважає, що папір є «... найбільш простий та ефективний метод розвитку просторової уваги» [2, с. 92]. Різні матеріали і технології їх обробки, що застосовуються в сучасній рекламно-інформаційній діяльності: плотерна порізка, робота з самоклеючою плівкою, широкоформатний друк, трансформація за допомогою нагрівання свідчать про те, що в дизайнерській практиці можна вдаватися до цих же прийомів роботи над об'ємним проектуванням.

Літературний огляд показує, що ця тема вивчена недостатньо. Відсутня необхідна література про асортимент матеріалів, що постійно розширюється і про методи їх обробки, застосування їх у практиці об'ємного проектування.

Метою даної статті є висвітлення матеріалів і методів трансформування площини, отримання об'ємних об'єктів і подальша робота з ними з ціллю поліпшення якості підготовки студентів за напрямом графічний дизайн та дизайн інтер'єру.

В даний час різні методики об'ємного проектування використовуються в ряді ВНЗ України. У ЛНУ імені Тараса Шевченка на кафедрі дизайну студенти виконують роботи з художньо-композиційного макетування, вирішують різні проектні завдання, що дозволяють їм у пошуковій роботі домогтися наочності, уточнити пропорції, масштабність і т. п. Пошукова робота в галузі об'ємного проектування сприяє інтелектуальному розвитку особистості, розвиває у студентів професійну компетентність. При роботі над макетом упаковки найчастіше студенти вдаються до роботи з таким матеріалом, як папір або картон. В процесі практичної роботи студенти користуються різними прийомами трансформування паперу, що дозволяє їм створювати різноманітні об'єкти, необхідні для візуалізації об'ємного проектування. Наведемо приклади методів трансформування паперу:

- криволінійну поверхню отримують шляхом пропускання паперу через вал або будь-який циліндричний предмет, наприклад олівець або ручку;
- макет конуса, циліндра або іншого тіла обертання отримують шляхом поділу розгортки цих тіл членуванням вертикальними лініями на рівні смуги завширшки 3-5 мм, а потім надрізанням листа макетним

ножем під металеву лінійку з боку згину на 1/3 товщини аркушу (але, не прорізаючи наскрізь);

- при необхідності створення структури або жорсткого просторового каркасу необхідно використовувати в макеті П-подібні і Г-подібні в перерізі елементи;

- для досягнення чіткості граней згинів паперу та картону, ребер елементів по лініях згину необхідно зробити надрізи з того боку, де має бути утворено зовнішнє ребро [3, 4].

Фіксація всіх об'ємних елементів макета, виконаних з паперу, виконується за допомогою клею ПВА на ребро, або приклеюванням на клапан. Об'ємне макетування дизайнери інтер'єру можуть виконувати також з різних сучасних матеріалів, що застосовують у рекламно-інформаційній діяльності. Пластик ПВХ, оргскло легко ріжуться, піддаються деформації і добре склеюються. Методи роботи з цими матеріалами мають свої особливості:

- акрилові листи спочатку необхідно нагріти, щоб зробити їх гнучкими;

- акрилові листи стануть жорсткими знову тоді, коли будуть охолоджені.

При роботі з пластиком необхідно дотримуватися техніки безпеки і пам'ятати, що ніколи не можна нагрівати акрил в кухонній печі, тому що вибухонебезпечні гази можуть накопичуватися всередині духовки, і спалахнути. Оргскло прорізають під лінійку спеціальним ножем, дотримуючись методу різання звичайного скла. Для з'єднання листів акрилу застосовується або клей, або спеціальний рідкий розчин акрилу в дихлоретані, який використовується в якості цементу (максимальна міцність буде досягнута протягом від 24 до 48 годин). Самий популярний метод з'єднання акрилу – від краю до краю. Однак цей метод не буде працювати взагалі, якщо частини, що з'єднуються, підходять один до одного не ідеально. Для склеювання елементів макету використовують такі речовини:

- оргскло до полістиролу - модельний клей «Зірка»;

- оргскло до оргскла – дихлоретан;

- пінопласт до пінопласту – клей «Дракон»;

- до більшості макетних матеріалів клей «Момент», «Супермомент».

Характерною особливістю об'ємного моделювання є тривимірна візуалізація майбутнього об'єкта. Процес роботи над макетом складається з ряду етапів: визначення навчальної задачі; робота з аналогами; ескізування; пошук об'ємного спрощеного композиційного рішення в масштабі (пошуковий макет); виправлення і доведення пошукового рішення (доводочний макет); робота над демонстраційним макетом; захист демонстраційного макета.

У процесі роботи над об'ємним проектуванням студенти закріплюють навички роботи з папером та іншими матеріалами, способи

їх трансформації. Макетування дозволяє фіксувати свою думку в об'ємі, візуально сприймати і оцінювати композиційне рішення. Цей процес циклічний і має ряд особливостей. Пошуковий макет виконується з однотонного паперу (найчастіше використовується білий ватман). Це дозволяє студентам реалізувати абстрактне мислення в об'ємі, побачити переваги і недоліки майбутнього демонстраційного макету, коригувати основні обсяги об'єкта, конкретизувати і уточнювати творчу задачу. Наступним етапом є робота над доводочним макетом, внаслідок чого усуваються всі недоліки проектування. Після цього можна приступати до роботи над демонстраційним макетом.

Демонстраційний макет може збиратися, розбиратися і демонструвати окремі частини об'ємного проектування. Такий макет бажано виконувати з міцнішого матеріалу, ніж папір.

Таким чином, процес об'ємного проектування складний і багатогранний. Багатий асортимент сучасних матеріалів, що застосовуються в дизайнерській практиці, вимагає від студентів постійного розширення кругозору, освоєння різних прийомів роботи з цими матеріалами.

Проблема, яка розглянута в цій статті, повністю не вичерпана і вимагає подальшого вивчення питань роботи з підбору кольору, методів його нанесення на різні сучасні матеріали, застосування в дизайнерській практиці об'ємного проектування.

Список використаної літератури

1. Волкотруб І. Т. Основы художественного конструирования. Моделирование материалов и биоформ : Учеб.пособие для уч-ся сред. спец. учеб. заведений / **И. Т. Волкотруб.** – Киев : Вища школа, 1982. – 12 с. **2. Костенко Т. В.** Основы композиции та тримірного формоутворення : навч.-метод. посіб./ Т. В. Костенко. – Харків : ХДАДМ, 2003. – 256 с. **3. Сотников Б. Е.** Макетирование : методические указания для студентов специальности «Дизайн архитектурной среды» по дисциплине «Объёмно-пространственная композиция» /**Б. Е. Сотников.** – Ульяновск : УлПТУ, 2008. – 32 с. **4. Калмыкова Н. В.** Макетирование из бумаги и картона : учеб. пособие / Н. В. Калмыкова, И. А. Максимова. – М. : Книжный дом «Университет», 2000. – 80 с., ил.

Романова Л. О. Навички роботи в об'ємному проектуванні у професійній підготовці дизайнерів

Стаття присвячена актуальним проблемам викладання студентам дисциплін «Моделювання та макетування в інтер'єрі» та «Моделювання та макетування упаковки», які навчаються за спеціальністю «Дизайн (графічний дизайн і дизайн інтер'єру і простору)». У статті розглядаються інструменти і методи деформації площині, а також проблеми використання традиційних матеріалів при роботі над об'ємним макетуванням - паперу, картону та сучасних матеріалів, що

застосовуються дизайнерами в рекламній діяльності - пластика ПВХ, органічного скла, а також методи склеювання частин макета між собою.

Ключові слова: об'ємне проектування, макет, пошуковий макет, демонстраційний макет.

Романова Л. А. Навыки работы в объёмном проектировании в профессиональной подготовке дизайнеров

Статья посвящена актуальным проблемам преподавания студентам дисциплин «Моделирование и макетирование в интерьере» и «Моделирование и макетирование упаковки», обучающимся по специальности «Дизайн (графический дизайн и дизайн интерьера и пространства)». В статье рассматриваются инструменты и методы деформации плоскости, а также проблемы использования традиционных материалов при работе над объёмным макетированием – бумаги, картона и современных материалов, применяемых дизайнерами в рекламной деятельности – пластика ПВХ, органического стекла, а также методы склеивания частей макета между собою.

Ключевые слова: объёмное проектирование, макет, поисковый макет, демонстрационный макет.

Romanova L. O. Skills of Work in the Design Volume in Vocational Training of Designers

The problem of visualizing creativity was relevant since the days of ancient Egypt, Assyria and ancient Greece. The architects of the time preferred to resort to modeling - spatial image of anything in small amounts.

The article is devoted to teaching students discipline «Simulation and modeling of the interior» and «Simulation and modeling package», students majoring in «Design (graphic design and interior design and space)».

The article deals with the tools and methods of plane strain, and the problems of using traditional materials when working on the interior prototyping - paper, cardboard, and advanced materials used by designers in advertising - PVC, Plexiglas, and methods for bonding parts of the layout together.

The article draws on the expertise of scientists who view art and industrial design as an integral part of the total design. Much attention is paid to work in the publication of paper – one of the most important materials in the learning process while working on surround design and methods of its transformation. The author believes that surround the design on paper in the learning process is the most simple and effective method of spatial attention.

Key words: three-dimensional design, layout, search engine layout, the show layout.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Овчаренко Г. Е.

УДК 378.147.111.04: 793.31

Т. І. Фурманова

**САМОСТІЙНА РОБОТА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ
ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-
ХОРЕОГРАФА**

Розвиток вищої освіти в Україні супроводжується суттєвими змінами, основною метою яких є виховання у молоді прагнення і навичок до самонавчання і самовдосконалення. Так, у національній програмі «Освіта. Україна XXI століття», державній програмі «Концепція педагогічної освіти» зазначається, що основна мета освіти спрямована на створення умов для розвитку й самореалізації кожної особистості, підготовку спеціалістів здатних постійно розвиватися, працювати над самовдосконаленням не лише під час навчання в ВНЗ, а і продовж всієї фахової діяльності. Саме тому самостійна робота має зайняти належне місце в системі підготовки майбутніх спеціалістів.

Особливості організації самостійної роботи студентів ВНЗ розкривалися в багатьох дослідженнях (В. Козаков, Б. Коротяєв, І. Огородніков, П. Підкасистий, О. Савченко, Т. Шамова та ін.). Вчені розглядають самостійну роботу: як особливу форму навчальної діяльності; як систему умов для управління навчальною діяльністю без участі та за керування викладача; як форму позааудиторної навчальної діяльності, підпорядковану певним цілям («індивідуальна робота», «вільна діяльність», «тиха робота», «незалежне навчання» тощо); як специфічний вид навчальної діяльності, спрямований на формування самостійності як найважливішої професійної якості фахівця.

Організація цього виду навчальної діяльності у ВНЗ поєднана з рядом досить складних педагогічних проблем. Насамперед, це відсутність чітких методик з організації самостійної роботи, оптимальних комбінацій навчально-пізнавальної й наукової роботи студентів у цілісному навчальному процесі вищої школи, установ на диференціацію характеру самостійної роботи залежно від специфіки навчального предмета й спеціальності, акцентів на підготовку викладача, здатного шляхом застосування активних методів навчання організувати творчу самостійну діяльність студента, допомагати йому у виборі професійних орієнтирів та інші.

В умовах кредитно-трансферної системи підготовки спеціалістів хореографічного напрямку у вищій педагогічній школі проблема формування досвіду самостійної діяльності студентів залишається малодослідженою. Ознайомлення з висновками теоретичних напрацювань учених (О. Бурля, Є. Валукін, С. Забрєдовський, Т. Сердюк, О. Таранцева та ін.), практичним досвідом підготовки студентів та досвідом роботи керівників танцювальних колективів дало змогу виявити

основну суперечність: між об'єктивним зростанням потреби у вихованні «активного хореографа», здатного самостійно аналізувати, оцінювати і регулювати власну діяльність, усвідомлювати перспективи саморозвитку, і недостатнім рівнем сформованості рефлексивних механізмів у випускників педагогічних ВНЗ, відсутністю теоретично-методичної та виконавської готовності до самостійної пізнавальної діяльності.

Значно покращити професійну підготовку майбутніх вчителів хореографії, виходячи за рамки традиційної моделі навчання, підготувати конкурентоздатних фахівців можна за допомогою інноваційних освітніх технологій. Необхідність пошуку нових підходів щодо організації самостійної роботи студентів-хореографів у сучасних умовах, де інформаційні технології є невід'ємною частиною, пов'язана з розв'язанням наступних протиріч: між динамічним розвитком інформаційних технологій, засобів дидактичного супроводження та збереженням традиційних моделей навчання; між потребами в опануванні способами моделювання навчання з застосуванням інформаційних технологій і відсутністю реалізації процесів системних технологій. Вміння вчитися самостійно набувається з застосуванням електронних навчальних матеріалів, освітніх баз даних, комп'ютерних навчальних програм, систем тестування.

Мета статті – визначити ефективні методи організації самостійної роботи студентів спеціальності «Хореографія» засобами інформаційних технологій навчання з урахуванням сучасних вимог, розкрити умови ефективної організації самостійної роботи студентів як цілісної системи освітнього середовища.

Застосування сучасних інформаційних технологій у процесі організації самостійної роботи майбутніх вчителів хореографії має ряд переваг: можливість вибору студентом індивідуального режиму роботи; використання переносу акцентів на електронні носії; варіативність завдань з урахуванням потенційних можливостей та здібностей студентів; підвищення професійної мотивації студентів; можливість об'єктивного електронного контролю за станом засвоєння студентом необхідного навчального матеріалу.

Самостійну роботу студентів спеціальності «Хореографія» з використанням інформаційних технологій можна організувати як систему роботи з електронними виданнями в бібліотеці (методичному кабінеті), підготовки до практичних занять; виконання індивідуальних завдань на основі використання інформаційних технологій; поточної атестації за допомогою електронного тестування; використання освітніх сайтів та автоматизованих навчальних програмних засобів.

У вищій школі самостійну роботу традиційно розглядають у двох основних напрямках. Перший – самостійна робота в процесі аудиторних занять, яка вимагає від викладача розроблення та застосування нових методик і форм організації, забезпечує формування високого рівня

самостійності студентів, поліпшення якості їх професійної підготовки і реалізується під час читання лекцій, практичних занять, проведення консультацій, колоквіумів та ін. Другий напрям – самостійна робота в позааудиторний час, яка передбачає написання рефератів, доповідей, тез та інших письмових робіт (з правом вибору теми і форми звітності); виконання індивідуальних навчально-дослідних і творчих завдань різного характеру; виконання курсових проектів; підготовка до семінарських і практичних занять, участь у науково-теоретичних конференціях, олімпіадах, конкурсах тощо). Організація цього виду діяльності ускладнюється певними перепонами: психологічною і професійною неготовністю до неї більшості студентів і викладачів, недостатнім інформаційним забезпеченням навчального процесу загалом і самостійної роботи зокрема, відсутністю інтелектуальної ініціативи та пізнавальної активності суб'єктів процесу навчання.

Розглянемо особливості застосування інноваційних методів організації самостійної роботи студентів під час аудиторних занять з фахових хореографічних дисциплін. Розвиток комп'ютерних технологій, зростання кількості паперових та електронних підручників, навчальних посібників сприяє перегляду традиційних підходів викладача до проведення лекцій, пошуку шляхів активізації самостійної діяльності студентів (експрес-опитування з конкретної теми, міні-бесіди, міні-диспути, розв'язування професійних завдань, аналіз ситуацій, посилення на хореографічний досвід та ін.). Останнім часом набувають актуальності інноваційні лекції, проведення яких передбачає ретельну попередню підготовку студентів. На першому етапі студент знайомиться на сайті факультету (кафедри) з темою лекції, її планом, змістом, переліком основної та додаткової літератури; опрацьовує матеріали лекції та додаткову літературу; з'ясовує для себе важкі, незрозумілі питання, або ті питання, які найбільш зацікавили; добирає запитання, на які хоче почути від лектора відповіді та відправляє їх викладачеві електронною поштою. За бажанням бере участь в обговоренні з однокурсниками питань лекції в мережі Інтернет за допомогою електронної пошти.

Інноваційні форми проведення лекцій для майбутніх учителів хореографії є особливо актуальними, оскільки сприяють підвищенню мотивації студентів до самостійної роботи за рахунок її наближення до реальних умов майбутньої професійної діяльності, сприяють розвитку пізнавальної самостійності та професійної компетентності студентів. Але недоліком таких лекцій є те, що не всі студенти активно працюють як на етапі підготовки, так і на етапі проведення такої лекції.

Для організації самостійної роботи студентів-хореографів на практичних заняттях викладачу необхідно створити банк диференційованих завдань, ситуацій, задач для самостійного розв'язування. Однією з ефективних форм самостійної роботи для практичних занять є ділова навчальна гра, тематика якої має бути пов'язана з конкретними науковими чи практичними проблемами,

моделюванням педагогічних ситуацій («Бійка ораторів» – підготувати коротку захоплюючу розповідь про свою спеціальність), «Конкурс ситуацій» – обіграти в ролях конфліктну ситуацію з професійної діяльності (між дітьми, між керівником та батьками, керівником та адміністрацією, тощо), «Презентація майстер-класу – розробка та показ майстер-класу з хореографії, «Вибори хореографа» – зіграти роль адміністрації закладу, яка представляє на співбесіді вакансію керівника танцювального колективу та ін.). Публічне обговорення і захист своєї позиції, творчого проекту підвищує роль самостійної роботи, формує у майбутніх фахівців прагнення якісно виконати завдання, сприяє розвитку навичок пізнавальної активності, самостійності й системності мислення для необхідності успішного розв'язання життєвих і професійних завдань, з якими неминуче зіткнуться молоді фахівці в процесі самостійної професійної діяльності.

Під час організації навчальної самостійної роботи викладач має чітко поставити перед студентами цілі, пов'язані з необхідністю засвоєння навчального матеріалу, запропонувати їм самостійно, тобто без безпосередньої його участі їх досягнути. Залежно від задуму він визначає час здійснення самостійної роботи в процесі навчальних занять, узгоджує її з іншими видами навчальної діяльності, пропонує конкретні завдання, проводить інструктаж щодо їх виконання, з'ясовує повноту, глибину та обсяг обов'язкового виконання завдань, здійснює допоміжні заходи (консультації, спостереження, співбесіди та ін.) з опосередкованого управління діяльністю студентів і діагностики якості самостійної роботи.

Особливості організації самостійної роботи студентів-хореографів у позааудиторний час залежить від завдань та форми її проведення. Традиційно даний вид самостійної роботи розподіляється на: обов'язкову – передбачену навчальними дисциплінами і робочими програмами (виконання традиційних домашніх завдань, завдань навчальної, виробничої і переддипломної практик, написання і захист курсових, дипломних і магістерських робіт); бажану – науково-дослідницьку та творчо-пошукову роботу (самостійне проведення досліджень, збирання й аналіз наукової інформації, створення хореографічних проектів, пошук нетрадиційної лексики і постановки на її основі танцювальних форм, розкриття хореографічними засобами актуальних тем сучасного суспільства); добровільну – участь у роботі наукового студентського товариства (гуртки, конференції, підготовка доповідей, тез, статей); внутрікафедральних, міжвузівських, всеукраїнських та міжнародних конкурсах та олімпіадах тощо. Студентів, які працюють над спорідненими темами, об'єднують в одну дослідну групу. Під час засідань таких груп доцільно застосовувати активні методи, які сприяють самостійному прийняттю рішень: «мозковий штурм», «рольову гру», «дискусію без лідера» та інші.

Для ефективного пошуку інформації теоретичного та практичного напрямку студенти активно використовують Інтернет-технології. Доступність великої кількості електронних статей, книг, довідкової літератури, електронних навчально-методичних розробок, які викладено на сайтах університетів, майстер-класів, академічних показів, концертних програм, балетмейстерських постановок безумовно розширюють творчий потенціал студентів за умов, якщо вони вміють творчо працювати з добутою інформацією, аналізувати її, систематизувати та використовувати для власного професійного росту.

Важливою умовою організації самостійної роботи є розроблення навчально-методичного комплексу, в якому мають чітко визначатися теми для самостійного вивчення, мета та завдання самостійної роботи, питання та творчі завдання формулювання яких має сприяти стимулюванню активного самостійного творчого мислення студента, методичні рекомендації щодо її проведення, інформаційні джерела, критерії та форми оцінювання результатів.

Вважаємо доцільним визначити умови ефективної організації самостійної роботи студентів як цілісної системи освітнього середовища: організація самостійної роботи в усіх ланках навчального процесу, в тому числі й на етапі засвоєння нового матеріалу; мотивація навчального завдання (для чого, чому сприяє); чітка постановка пізнавальних задач; усвідомлення студентом способів виконання; забезпечення накопичення студентами фонду загальних прийомів, умінь, способів розумової праці; навчання студентів бачити і формулювати проблеми, самостійно їх вирішувати, вибірково використовуючи для цього наявні знання, уміння й навички, перевіряти здобуті результати; диференціація та індивідуалізація самостійної роботи; визначення критеріїв оцінювання навчальних досягнень студентів; урізноманітнення видів і форм контролю (академ-покази, творчі танцювальні проекти, колоквиуми, контрольні роботи, тести тощо); розробка навчально-методичних комплексів для організації самостійної роботи студентів з використанням інноваційних технологій.

Можна зробити наступні висновки. Організація самостійної роботи студентів спеціальності «Хореографія» на різних етапах навчально-пізнавальної діяльності (під час вивчення нового матеріалу на лекції, застосування вивченого до розв'язування прикладів на практичному занятті, виконання індивідуального домашнього завдання тощо) сприяла підвищенню результативності навчання, розвитку довільної уваги студентів, формуванню в них здатності міркувати, запобігати формалізму у засвоєнні знань, розвитку активності та самостійності як рис характеру. Використання інформаційних технологій в організації самостійної роботи студентів дозволило не тільки інтенсифікувати їх роботу, а й сприяло закладанню основи для їх подальшої постійної самоосвіти. Отже, педагогічне інформаційно-освітнє середовище, яке створюється за допомогою інтеграції сукупності

інтерактивних та традиційних форм навчання визначає самостійну роботу студента як більш незалежну та творчу.

Перспективи подальших досліджень інноваційних процесів у професійній підготовці майбутнього вчителя хореографії ми вбачаємо у визначенні прийомів підвищення ефективності самостійної роботи студентів з використанням новітніх технологій навчання, пошуку нових шляхів розвитку самостійної пізнавальної діяльності в умовах упровадження інноваційних навчальних програм.

Список використаної літератури

1. Козаков В. А. Самостоятельная работа студентов / В. А. Козаков. – К.: Вища школа, 1990. – 172 с. **2. Забрედовский С. Г.** Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі підготовки у вузі культури: дис. ... канд. пед. наук :13.00.01 / Забредовський Степан Григорович. – К., 1997. – 179 с. **3. Наумченко И. Л.** Самостоятельный учебный труд студентов / Л. И. Наумченко. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1984. – 148 с. **4. Педагогіка** вищої школи: навч. посіб / за ред. З. Н. Курлянд. – К. : Знання, 2005. – 399 с.

Фурманова Т. І. Самостійна робота як засіб формування професійної майстерності майбутнього педагога-хореографа

У статті розкривається значення та особливості організації самостійної роботи студентів спеціальності «Хореографія»; специфіка її організації у процесі аудиторних та позааудиторних занять. Визначаються методи організації самостійної роботи студентів-хореографів засобами інформаційних технологій навчання, розкриваються умови ефективної організації самостійної роботи студентів як цілісної системи освітнього середовища.

Ключові слова: самостійна робота студентів, інноваційні технології, хореографія, педагог-хореограф.

Фурманова Т. И. Самостоятельная работа как способ формирования профессионального мастерства педагога-хореографа

В статье раскрывается значение и особенности организации самостоятельной работы студентов специальности «Хореография»; специфика ее организации в процессе аудиторных и внеаудиторных занятий. Определяются методы организации самостоятельной работы студентов-хореографов посредством использования информационных технологий обучения, раскрываются условия эффективной организации самостоятельной работы студентов как целостной системы образовательной среды.

Ключевые слова: самостоятельная работа студентов, инновационные технологии, хореография, педагог-хореограф.

Furmanova T. I. The Self-Study Work as the Method of Forming of the Pedagogue-Choreographer's Professional Ingenuity

The article is devoted to the meaning and peculiarities of organization of specialty «Choreography» students' self-work. The author regards the specific of organization of self-study activity of students during the process of curricula and extra-curricula studies. There are determined the methods of organization of self-study work of students-choreographers with the help of informational technologies' using, taking in account the modern demands.

There are underlined the conditions of effective organization of the students' self-work as the coherent system of educational environment. Attention is given to the leading role of the teacher in the process of organization, control, the evaluation of results of self-study activity of students-choreographers. It is proved by the author that the pedagogical informational-educational environment which is created with the help of integration of interactive and traditional forms of studying, determines the self-study work of students as the most independent and creative one.

Key words: self-study work, innovative technologies, choreography, pedagogue-choreographer

Стаття надійшла до редакції 19.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Сердюк Т. І.

МЕТОДИКА. ПРАКТИКА. ДОСВІД

УДК 378.016:78

Л. М. Ліхницька

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ДО ЗДІЙСНЕННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Покликання вчителя полягає у тому, щоб бути однією із центральних фігур, від якої залежить успіх духовного відродження суспільства. Забезпечення готовності майбутнього вчителя до творчої педагогічної діяльності в школі як стану адаптації до неї – перетворюється в один із шляхів оновлення навчально-виховного процесу у ВНЗ. Сучасною психолого-педагогічною наукою доведено, що оволодіння педагогічною майстерністю можливо лише на особистісному рівні (В. А. Кан-Калик, Н. Нікондров, М. Поташнік та ін.). Діяльність учителів-новаторів, майстрів педагогічної праці (Ш. Амонашвілі, А. Белкін, Е. Ільїн, А. Макаренко, Б. Неменський, Д. Кабалевський, В. Сухомлинський, В. Шаталов та ін.) переконує в тому, що творча особистість виявляється в гармонії її професійної та духовної культури. Тому педагогічний багаж знань, умінь та навичок повинен набуватися на особистісному рівні в процесі навчально-професійної діяльності як провідної, за наявності творчої активності кожного студента. А це в свою чергу сприяє зміцненню нових способів мислення, загальнолюдських відносин і гуманістичних ідеалів, норм демократичного життя у свідомості та поведінці підростаючого покоління. Сьогодні школі потрібен учитель творчо працюючий, здатний використовувати не лише існуючі педагогічні технології, але і здійснювати інноваційні процеси, пов'язані з інтенсивним розвитком альтернативної та варіативної освіти.

Мета статті полягає у розкритті педагогічних умов формування готовності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін до мистецьких інновацій. Адже проблема формування готовності майбутніх фахівців до мистецької інноваційної діяльності є актуальною. Це пояснюється багатьма факторами, серед яких заслуговують на особливу увагу певні протиріччя, які вимагають найскорішого розв'язання: з одного боку державні вимоги та потреби суспільства щодо підвищення якості підготовки майбутніх педагогічних працівників, забезпечення їх науковими методами опанування знань, навичками постійної самоосвіти, з іншого – незадовільний стан розробки методик викладання і опанування музично-педагогічних інновацій, які майже не використовуються у педагогічній практиці ВНЗ; у зміст навчальних педагогічних курсів студентів-музикантів недостатньо вводиться ознайомлення з новою галуззю педагогіки – педагогічною інноватикою

та методиками розвитку у студентів потреби у самоудосконаленні; недостатньо активізується бажання студентів відшукувати нові, оригінальні шляхи заохочення школярів до музичного мистецтва й творчого розв'язання навчальних завдань.

У процесі технологізації навчальної інноваційної діяльності особливу актуальність набуває проблема особистісно зорієнтовного навчання майбутніх фахівців. Її вивченню присвячені дослідження О. Абдулліної, Б. Ананьєва, Ф. Гоноволіна, В. Загвязінського, І. Зязюна, В. Кан-Каліка, В. Крутецького, Н. Кузьміної, Н. Д. Нікондрова, Л. Рувинського, В. Сластьоніна, Н. Тарасевич, Ю. Тугарнікової, А. Хуторського, Е. Шиянова, Г. Щербакової та ін. Вченими доведено, що високий рівень педагогічної майстерності, педагогічної техніки у професійному спілкуванні досягається в тому випадку, якщо студент оволодіває здібністю до професійної самоосвіти, професійного самоудосконалення (А. Алексюк, І. Зязюн, В. Кан-Калик, Н. Кузьміна, Н. Тарасевич); виявляє мотиваційно-ціннісне ставлення до професійної діяльності (В. Сластьонін, Е. Шиянова); має схильність до вольової саморегуляції, самоорганізації, самоконтролю, самоусвідомлення (Ф. Гоноволін, А. Зайцева, А. Козир, В. Крутецький, Ю. Тугарнікова та ін.).

У навчальному процесі ВНЗ важливе значення мають знання та урахування як неповторних, властивих тільки кожному окремому студенту рис, так і типових для цілої групи майбутніх учителів особливостей. Це обумовлюється тим, що, з одного боку, навчальна діяльність здійснюється конкретним студентом та істотно залежить від його індивідуальних особливостей, з другого боку, неможливо мати окрему для кожного студента методику навчання. Тому в навчальному процесі досліджується переважно індивідуальність, оскільки саме вона характеризує не тільки неповторне, але й повторююче в цілісній особистості. Таким чином, категорія «індивідуальність» націлює на вивчення типових індивідуальних особливостей студентів. Але головною виховною метою в навчанні є формування активної та творчої особистості. Отже, запровадження в життя визначених пріоритетів значною мірою забезпечує технологічний підхід, який відкриває нові можливості для концептуального та проектувального розгляду різних аспектів освітньої дійсності. Технологічний підхід дозволяє з більшою достовірністю проектувати та керувати педагогічними процесами; аналізувати та систематизувати на науковій основі наявний практичний досвід і його використання; комплексно вирішувати освітні та соціально-виховні проблеми; забезпечувати сприятливі умови для розвитку особистості; оптимально використовувати найбільш ефективні технології для вирішення педагогічних проблем.

Важливим аспектом фахової готовності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін до інноваційної діяльності є вироблення емоційної стійкості у процесі роботи з учнями. Емоційна стійкість вчителя, як

здатність зберегти оптимальні показники діяльності під час впливу емоційних факторів, багато в чому залежить від самооцінки особистості, котра розглядається іноді як властивість темпераменту, а частіше як особистісні характеристики, котрі є важливими майже для усіх видів професійної діяльності. Подібна залежність спостерігається між успішністю діяльності та емоційною стабільністю. Адже у багатьох видах діяльності важливою виявляється емоційність як інтегральна здатність до емоційних співпереживань. Особливо серйозні вимоги до цієї сфери вимагають професії, котрі потребують високої емоційності та одночасно емоційної стабільності, – це, перш за все, діяльність педагога-музиканта. Доречно зазначити, що важливим фактором успішної діяльності вчителя музики є його емоційна привабливість, адже його зовнішність сприймається у комплексі та цілісності всіх його ознак. Увага учнів зосереджується не тільки на тому, що говорить викладач, а і й на його зовнішньому виразі почуттів, (мімічні та пантомімічні рухи), на що неодноразово звертав увагу В.Сухомлинський [1].

Специфічним змістом орієнтаційної діяльності майбутнього вчителя музики є забезпечення особливого ставлення до навчання, сутність якого полягає у формуванні здатності студентів до оволодіння різноманітними засобами оцінювання в різновидах фахової діяльності: науково-дослідній, фаховій, практичній. Порівняно з пізнавальною, оцінювальна діяльність найбільш продуктивно реалізується у процесі адекватного ставлення до результатів попереднього навчання майбутніх фахівців та визначення шляхів подальшого вдосконалення.

Впровадження технологій педагогічної творчості, як освітніх технологій, в яких метою упорядкування професійних дій педагога є реалізація і самореалізація творчого потенціалу суб'єктів педагогічної взаємодії, призводить до їх особистісного творчого розвитку (С. Сисоева) [2]. Адже педагогічна технологія це сфера знання, що охоплює методи, засоби навчання і теорію їх використання для досягнення цілей освіти. Використання новаторського педагогічного досвіду – це широке впровадження педагогічних ідей, що виходять за межі існуючих нормативів і сприяють створенню нових педагогічних технологій. Достеменно художнє пізнання музичних творів базується на взаємодії оцінювання і творення мистецтва. Взаємозв'язок пізнавальної, оцінної й творчої діяльності створює умови для ефективного формування готовності майбутніх фахівців до мистецької інноваційної діяльності.

Узагальнені та конкретні знання, які засвоєні переважно за допомогою активно-дієвих засобів, вносять у свідомість вчителя не лише об'єктивну інформацію, але й орієнтує їх у різноманітних аспектах педагогічної комунікації (у вигляді еталонів, ідеалів, зразків), що призводить до певної перебудови індивідуальної системи професійно-педагогічних цінностей. У цьому процесі професійні уміння об'єктивують, проявляють на практиці установки та ціннісні орієнтації педагога; рефлексивні уміння, забезпечуючи усвідомлення фахової

діяльності, дають можливість зрозуміти мотиви, смисли, цінності, котрі лежать в її основі, та у разі виникнення необхідності, переглянути їх. Отже розширення арсеналу комунікативних та рефлексивних умінь призводить до трансформації мотиваційної та ціннісної сфер особистості вчителя.

Актуалізація музично-творчого й педагогічного осмислення навчального досвіду майбутніх викладачів мистецьких дисциплін в умовах сучасності набуває особливого значення. Надійним помічником викладача у справі гуманізації навчання через підвищення його доступності є актуалізація опорних знань перед засвоєнням, а також діагностика характеру засвоєння й розуміння. Актуалізувати опорні знання – значить відновити в пам'яті раніше вивчені факти й поняття, що будуть потрібні для оволодіння новим матеріалом. Тільки в цьому випадку нова інформація “увійде у щеплення” із системою наявних знань, тобто актуалізується наявний досвід. У процесі самостійної роботи майбутніх учителів музики особливого значення набуває активізація критично-оцінного ставлення студентів до засвоєння художнього матеріалу. На думку Г.Падалки, спонукання студентів до самостійної оцінки мистецьких явищ «набуває особливого значення в сучасну епоху, в епоху надто стрімкого розвитку мистецтва, розширення його жанрового різноманіття, засобів виразності, змістово-образного тлумачення дійсності. Зміна уявлень щодо мистецької «норми» вимагає від всіх, причетних до мистецької діяльності, активізації здатності до самостійних суджень і міркувань» [3, 104].

Проведена дослідна робота дала змогу з'ясувати, що моделювання готовності студентів до мистецької інноваційної діяльності та її теоретичне обґрунтування може здійснюватись за таких основних педагогічних умов, а саме:

- *актуалізації* життєтворчої мотивації у студентів, активної професійної позиції, здатності до постійного фахового розвитку, академічної мобільності, педагогічної творчості, самостійного наукового пізнання;
- *забезпечення* навчально-виховного процесу сучасними технічними засобами (відіо і аудіо апаратурою, Інтернет та іншими медіа технологіями), навчально-методичною літературою даного напрямку;
- *використання* в педагогічній практиці форм, методів і засобів мистецьких інновацій, інтерактивних технологій, методів активізації й стимуляції студентів до інноваційного навчання, новаторства та самоосвіти, створення нових оригінальних методів навчання музики.

У висновках доцільно зазначити, що запровадження вищеназваних педагогічних умов забезпечує взаємозв'язок та послідовність проведення поетапної методики формування готовності майбутніх фахівців до проведення мистецької інноваційної діяльності.

Це сприяє ефективному розвитку художньо-музичного мислення студентів; оволодінню комплексом методів та прийомів, що сприяють послідовному акмеологічному зростанню майбутніх фахівців; актуалізації моніторингового відстеження якості підготовки майбутніх фахівців у процесі еталонного порівняння та прогнозування нових технологічних підходів; здійснення системи управлінських впливів зворотного зв'язку та корекційних заходів згідно розробленій концепції формування готовності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін до інноваційної діяльності.

Список використаної літератури

1. Сухомлинский В. А. Методика воспитания коллектива : собр. соч. в 5-ти т. /Василий Александрович Сухомлинский. – К., 1979. – Т. 1 – с. 427-668. **2. Сисоєва С. О.** Педагогічні технології у неперервній професійній освіті: монографія /Світлана Олександрівна Сисоєва. – К. : Віпол, 2001. – 502 с. **3. Падалка Г.М.** Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) /Галина Микитівна Падалка. – К. : Освіта Україна, 2008. – 274 с.

Ліхницька Л. М. Педагогічні умови формування готовності викладачів мистецьких дисциплін до здійснення інноваційної діяльності

Стаття розкриває педагогічні умови формування готовності студентів до здійснення мистецьких інновацій. Виокремленні педагогічні умови забезпечують розробку поетапної методики формування означеного феномена.

Ключові слова: педагогічні умови, мистецькі інновації, готовність, викладачі мистецьких дисциплін.

Лихицкая Л. Н. Педагогические условия формирования готовности преподавателей художественных дисциплин к осуществлению инновационной деятельности

Статья раскрывает педагогические условия формирования готовности студентов к осуществлению художественных инноваций. Выделенные педагогические условия обеспечивают разработку поэтапной методики формирования этого феномена.

Ключевые слова: педагогические условия, художественные инновации, готовность, преподаватели художественных дисциплин.

Lihitskaya L. N. Pedagogical Conditions of Formation of Readiness of Teachers to Implement the Artistic Disciplines of Innovation

The article reveals the pedagogical conditions for the formation of students' readiness for the implementation of artistic innovation. Dedicated teaching conditions provide a progressive technique of formation of this phenomenon.

Implementation of the above conditions provides pedagogical relationship and sequence of phased methodology of the training of future professionals for the artistic innovation. It promotes the effective development of artistic and musical thinking students' mastery of a set of methods and techniques that promote progressive growth acmeological future professionals; update tracking monitoring the quality of training future professionals in the benchmark comparison and prediction of new technological approaches, the implementation of management actions and feedback corrective measures under developed concepts forming the future teachers of artistic disciplines to innovate.

Updating musically creative and pedagogical understanding of learning experiences for future teachers of arts subjects in the present is essential. A trusted assistant teacher in the case of humanization of education through improving its accessibility is updating reference to the assimilation of knowledge as well as diagnostics nature of assimilation and understanding.

Key words: pedagogical conditions, artistic innovation, readiness, teachers artistic disciplines.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Козир А. В.

УДК 7.05 : 002

Т. В. Мала

ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВЕ ПОНЯТТЯ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ

Унікальним створінням людської культури є книга. Історичний досвід свідчить, що книга завжди була й залишається потужним важелем у здійсненні кардинальних змін у житті людства в галузі культури, науки, освіти, у вирішенні багатьох соціальних та економічних проблем. Проте, останнім часом на книжковому ринку України збільшилась кількість видань низької якості, які свідчать про слабкий рівень спеціальної підготовки дизайнерів книги, відсутність у них професійної компетентності. Недостатня готовність фахівців передусім свідчить про те, що викладачі, які здійснюють підготовку майбутніх фахівців з книжкового дизайну у ВНЗ, хоча й усвідомлюють необхідність формування в студентів системи професійних знань, умінь, навичок і професійно-особистісних якостей, що складають нормативну модель компетентності, проте не забезпечують її на належному рівні. Крім того, у цих викладачів відсутня особистісно зорієнтована спрямованість щодо

цілей і змісту відповідних навчальних програм та сучасних методик їх реалізації.

Як показує практика, професійне навчання студентів-дизайнерів у ВНЗ зводиться до однобічного, вузькоспеціального вивчення кожного предмета без урахування специфіки процесу художнього проектування як інтегруючої, міждисциплінарної естетичної діяльності. Адже книжковий дизайнер має бути не тільки художником-проектувальником, але й соціологом, психологом, поліграфістом і мистецтвознавцем.

Таким чином, постає потреба в інноваційній спрямованості процесу вищої художньої професійної освіти, його орієнтації на активне формування теоретичної та практичної готовності майбутніх фахівців з книжкового дизайну в опануванні професійною компетентністю.

Проблема формування професійної компетентності фахівців є предметом пильної уваги педагогічної науки останнього десятиліття. Зокрема, досить глибоко досліджена професійна компетентність учителя в працях таких вітчизняних і зарубіжних науковців, як: В. Арнаутів, Є. Белозерцев, Є. Бондаревська, Т. Браже, М. Боритко, С. Будак, М. Гриньова, В. Данильчук, О. Добудько, О. Дубасенюк, В. Зайцев, О. Камишанченко, І. Колесникова, Є. Крюкова, В. Лозова, А. Маркова, В. Маслов, В. Монахов, Є. Огарев, А. Саранов, В. Сериков, В. Фоменко, А. Хуторський, М. Чошанов, Є. Шиянов та ін.

Однак у наукових дослідженнях майже не приділяється уваги проблемі професійної компетентності дизайнерів книги. Лише окремі роботи знавців книжкового мистецтва (Є. Адамов, Є. Бельчиков, В. Биков, Б. Валуєнко, О. Гончаренко, Е. Лисицький, В. Ляхов, Н. Сокольникова, В. Фаворський, Ян Чихольд) торкалися питання характеристики професійних якостей дизайнерів.

Аналіз наукової літератури показав, що актуальним для педагогіки залишається визначення чітких критеріїв професійної компетентності дизайнерів книги, адже стимулююча роль атестації для розвитку професіоналізму втрачається через відсутність до цього часу науково обґрунтованих критеріїв оцінювання праці фахівців, що призводить до неточної кваліфікації їх професійного рівня.

Для того, щоб мати більш повне уявлення про критерії професійної компетентності фахівців книжкового дизайну, ми передусім вважаємо за необхідне проаналізувати наукові дослідження, що визначають сутність поняття «професійної компетентності фахівця», що ляже до основи у подальшому визначенні сутності категорії «професійна компетентність» саме дизайнера книги. Таким чином, метою статті є визначення сутності поняття «професійна компетентність», як ключової дефініції в підготовці майбутніх фахівців з книжкового дизайну.

Починаючи аналіз, зазначимо, що останнім часом поняття «компетентність» стало часто з'являтися в педагогічному лексиконі, незважаючи на те, що в більшості випадків воно вживається інтуїтивно.

Як показують дослідження, компетентність належить до категорії

багатозначних термінів, наслідком чого є безліч формувань цього поняття, які носять досить невизначений характер. Головною складністю є те, що більшість дослідників під час обговорення методологічних, змістовних і діагностичних аспектів формування в учнів професійної компетентності в процесі навчання пропонують різне тлумачення сутності цього поняття, закладаючи в нього широкий спектр порівнянь, підмінюючи близькими за значенням термінами й визначеннями [14, с. 5].

У зв'язку з цим вважаємо за необхідне насамперед проаналізувати тлумачення поняття «компетентність», подані в різних словниках. Так, у словнику С. Ожегова «компетентність» – це 1) знання, поінформованість, досвід, авторитетність у будь-якій галузі; 2) володіння компетенцією [8, с. 256]. Компетенція – 1) коло питань, у яких хто-небудь добре обізнаний; 2) коло чийось повноважень, прав [Там само]. Досвід – 1) сукупність практично засвоєних знань, навичок, умінь; 2) отримане в результаті активної практичної взаємодії з об'єктивним світом, відбиття у свідомості людей законів цього світу й суспільної практики [Там само, с. 402].

Новітній словник іноземних слів дає таке розуміння компетентності (від лат. *Compete* – відповідаю, підходжу; *competence* – належний, здатний) – 1) володіння знаннями, досвідом, що дозволяють судити про будь-що; 2) вагома авторитетна думка; 3) володіння компетенцією. У свою чергу, компетенція (лат. *Competentia* – приналежність по праву) – 1) коло повноважень, уповноважених законом, уставом або іншим актом конкретному органу або посадовій особі; 2) коло питань, у яких ця особа володіє знаннями, досвідом [6, с. 419].

У словнику синонімів компетентність визначена як «грамотність, знання, поінформованість, володіння компетенцією», якій тотожні такі поняття, як «влада», «права» й «повноваження» [12, с. 318].

На основі семантичного аналізу ми зробили висновок, що компетентність – це володіння досвідом, а значить сумою практично засвоєних знань, умінь і навичок у будь-якій галузі, а також здатністю їхнього застосування на практиці.

Деякі вчені часто пропонують трактувати поняття «компетентність» і «компетенція» як синонімічні лексичні структури. Однак вважаємо за доцільне розмежовувати ці поняття. Дійсно, два терміни «компетенція» і «компетентність» іноземного походження, які мають один латинський корінь, але термін «компетентність» має більш широке трактування в сучасній лінгводидактиці.

Для поділу загального й індивідуального в змісті компетентнісної освіти А. Хуторський увів визначення цих понять. «Компетенція – сукупність взаємозалежних якостей особистості, заданих стосовно певного кола предметів або процесів і необхідних, щоб якісно й продуктивно діяти відносно них; компетентність – володіння людиною

відповідною компетенцією, що включає його особистісне „ставлення до неї й предмета діяльності» [1, с.112].

Отже, компетенції – це цілі, очікування освітнього процесу, а компетентність – це результат, особиста якість (сукупність якостей), що відбулася. Компетентність має інтегровану природу, вона є сукупністю знань, умінь і навичок щодо реальних об'єктів і процесів, а також готовністю й здатністю застосовувати їх.

У світовій освітній практиці це поняття виступає в якості центрального, тому що, по-перше, поєднує в собі інтелектуальну й навичкову складові освіти, по-друге, ідея поняття «компетентності» полягає в розгляді процесу навчання «від результату».

У зарубіжних дослідженнях при аналізі компетентності чітко простежується розуміння її як основи для здійснення будь-яких продуктивних дій. Наприклад, Л. Дж. Пітер у роботі «Принципи Пітера» визначає «компетентність» як «стан, що дозволяє діяти» [14, с. 5]. Іншими словами, компетентність – це стійка здатність особистості здійснювати будь-яку діяльність зі знанням справи.

Відомий британський психолог Дж. Равен розуміє компетентність як специфічну здатність, необхідну для ефективного виконання конкретної дії в конкретній предметній галузі, що включає вузькоспеціальні знання, специфічні предметні навички, способи мислення, розуміння відповідальності за свої дії. Згідно з Дж. Равену, компетентність проявляється в органічній єдності із цінностями людини за умови її особистої зацікавленості в цьому виді діяльності [2, с. 6]. Отже, компетентність є характеристика діяльнісна.

Ці висновки підтверджують ряд російських дослідників. Так, А. Маркова вважає, що компетентність найкраще визначати як сполучення психічних якостей, як психічний стан, що дозволяє діяти самостійно й відповідально (діюча компетентність), як володіння людиною здатністю й умінням виконувати певні трудові функції. Діяльність, що спирається на процеси, які її реалізують, немислима без співвіднесення з передумовами, у якості яких виступають засвоєні знання, уміння й навички. Згідно з точкою зору В. Монахова й А. Нижникова, процесуально-особистісний підхід до компетентності розрахований не тільки на результативність праці, але й передбачає компетентність як співвідношення в реальній роботі професійних знань і вмінь, професійних позицій і особистісних якостей фахівця [5, с. 69].

Аналіз різних підходів у цілому свідчить, що більшість дослідників зв'язують розглянуте поняття з конкретною професією в матеріальній або духовній сферах. Так, В. Ледньов визначає компетентність як готовність до виконання професійної діяльності, яку людина опановує під час навчання в професійному навчальному закладі й розвиває в процесі професійної діяльності. В. Маслов розглядає її як готовність на професійному рівні виконувати свої посадові й професійні обов'язки відповідно до сучасних теоретичних досягнень і кращого

досвіду, наближення до світових вимог і стандартів [4, с. 21]; В. Кричевський – як наявність знань для успішної діяльності, розуміння цих знань для практики, набір операційних умінь, володіння алгоритмами рішення завдань, здатність творчо підходити до професійної діяльності; Т. Браже – як комплекс знань, умінь, ціннісних орієнтацій фахівця й мотивів діяльності, рівень загальної культури, стиль взаємодії з оточенням, здатність до самовдосконалення й саморозвитку; В. Плохий, А. Чабан визначають компетентність як «міру» здатності підготовленого фахівця ефективно виконувати виробничі завдання в рамках конкретної професії або галузі діяльності в певному соціально-економічному контексті й конкретній ситуації зайнятості [9, с. 7].

Необхідно відрізнити рівень компетентності від рівня кваліфікації. У поняття «кваліфікація» входять: рівень і надійність професійних і загальнотеоретичних знань, рівень і якість професійних навичок і вмінь для якісного виконання посадових завдань; термін навчання й роботи зі спеціальності. У зв'язку з цим зазначимо, що рівень кваліфікації лежить в основі компетентності представника певної професії.

Доречно відзначити, що часто трапляються тлумачення зазначеного поняття, згідно з якими під компетентністю мається на увазі, крім власне професійної, технологічної підготовки, низка якостей, в основному непрофесійного характеру, необхідних кожному фахівцеві. Інакше кажучи, компетентність, нерозривно пов'язана з конкретно предметною діяльністю, припускає своє існування як особистісна характеристика.

Дотримуючись цього висновку, можна навести позицію Е. Огарева, який вважає, що компетентність характеризує людину як суб'єкта спеціалізованої діяльності в системі суспільної праці, маючи на увазі рівень здібностей людини приймати адекватні рішення в проблемних ситуаціях, планувати й удосконалювати дії, які призводять до раціонального й успішного досягнення поставленої мети, що відбиває саме особистісну складову поняття «компетентність» [14, с. 5-6].

Ю. Татур зазначає, що компетентність є наслідком самоорганізації й узагальнення діяльнісного й особистісного досвіду. Інакше кажучи, компетентність – це спосіб існування знань, умінь і освіченості, що сприяє особистісній самореалізації, знаходженню свого місця в навколишньому світі. Тут особистість розглядається як суб'єкт діяльності, що формується в процесі діяльності й впливає на її зміст [14, с. 7].

У контексті нашого дослідження важливе значення має той факт, що досить часто в психолого-педагогічній літературі поняття «компетентність» і «професіоналізм» використовують як синоніми. Так, В. Сластьонін, І. Ісаєв і А. Міщенко визначають професіоналізм як сукупність особистісних характеристик, необхідних для успішного виконання професійної діяльності, і близьке до нього поняття «професійна компетентність», що відбиває єдність теоретичної й

практичної готовності педагога до здійснення діяльності й характеризує його професіоналізм» [11, с. 40].

А. Маркова виділяє кілька видів професійної компетентності, які у своїй сукупності визначають професіоналізм: спеціальна компетентність – володіння власне професійною діяльністю на досить високому рівні, здатність проектувати свій подальший професійний розвиток; соціальна компетентність – володіння вмінням вести спільну професійну діяльність, співробітничати, а також прийнятими в цій професії прийомами професійного спілкування; соціальна відповідальність за результати своєї праці; особистісна компетентність – володіння способами особистісного самовираження й саморозвитку, засобами протистояння професійним деформаціям особистості; індивідуальна компетентність – володіння способами самореалізації й розвитку індивідуальності в рамках професії, готовність до професійно-особистісного росту, самоорганізації й самореабілітації [3, с. 34-35].

Академік С. Батишев розглядає професіоналізм як набуту в ході навчальної й практичної діяльності здатність до компетентного виконання функціональних обов'язків, рівень майстерності й вправності в певному занятті [13, с. 11].

Винятком може стати позиція А. Новикова, на думку якого кожне із зазначених понять має свою специфіку: «Коли говорять про професіоналізм, у першу чергу мають на увазі володіння людиною технологіями – чи то технологія обробки матеріалів, бухгалтерського обліку, конструювання машин, вирощування врожаю або будівельних робіт. Компетентність же має на увазі, крім технологічної підготовки, низку інших компонентів, що мають в основному позапрофесійний або надпрофесійний характер, але в той же час необхідних сьогодні кожному фахівцеві. Мова йде про такі якості особистості, як самостійність, здатність приймати відповідальні рішення, творчий підхід до будь-якої справи, уміння доводити її до кінця й постійно вчитися, гнучкість мислення, комунікабельність, здатність до співробітництва тощо. Над власне професійно-технологічною підготовкою виростає величезна непрофесійна надбудова вимог до фахівця» [7, с. 23-4].

На наш погляд, А. Новиков подав дуже точне визначення поняттю «професійна компетентність». Однак з його розумінням професіоналізму ми можемо не погодитися, оскільки в сучасній науці ця точка зору не набула особливого поширення.

Дослідники відзначають, що головною особливістю професіоналізму є не тільки високий рівень технологічного виконання, але й вихід людини за межі професії, тобто творче збагачення її особистісним внеском. Як відзначає відомий російський психолог В. Пономаренко, «...професіоналізм – категорія людського буття, що представляє систему особистісних, світоглядних, ділових, професійних і моральних якостей» [10, с. 93]. Професіоналізм, як і професійна компетентність, пов'язаний не скільки з технологічним, скільки з

особистісним розвитком індивіда, це якість, яка забезпечує його саморух, саморозвиток, самоосвіту.

Виходячи з вищесказаного, відзначимо, що професійну компетентність і професіоналізм ми розглядаємо як близькі поняття, які є умовою якісного здійснення професійної діяльності, що виражається в стійкому ефективному характері праці, здатності в умовах нестабільності, різних труднощів об'єктивного й суб'єктивного характеру знаходити адекватне, раціональне рішення професійної проблеми, що виникає й забезпечує потребу та можливість постійного саморозвитку індивіда.

У зв'язку з тим, що професійна компетентність як особистісне утворення виражається через діяльність і має діалектичний характер, ми будемо її розглядати в процесуальному аспекті.

Аналіз різних підходів щодо досліджуваного поняття дає можливість стверджувати, що професійна компетентність – це інтегративна якість особистості, яка включає в себе готовність і здатність людини до здійснення професійної діяльності на основі наявних знань, умінь, навичок і професійно особистісних якостей. До перспективних напрямків дослідження визначеної проблеми слід віднести виявлення специфіки професійної компетентності дизайнера книги, аналіз реальної практики підготовки фахівців зазначеного напрямку в Українських ВНЗ.

Список використаної літератури

- 1. Войнова Н. А.,** Войнов А. В. Особенности формирования информационной компетентности студентов вуза / Н. А. Войнова, А. В. Войнов // Инновации в образовании. – 2004. – № 4. – С. 112-116.
- 2. Равен Дж.** Педагогическое тестирование: проблемы, заблуждения, перспективы / Дж. Равен ; пер. з англ. – М. : Когито-Центр, 2001. – 158 с.
- 3. Маркова А. К.** Психология профессионализма / А. К. Маркова. – М. : Знание, 1996. – 200 с.
- 4. Маслоу В. И.** Принципы менеджменту в установах освіти / В. И. Маслоу // Освіта і управління. – 1997. – № 1. – С. 19-21.
- 5. Монахов В.,** Нижников А. Проектирование траектории становления будущего учителя / В. Монахов, А. Нижников // Школьные технологии. – 2000. – № 5. – С. 67-82.
- 6.** Новейший словарь иностранных слов и выражений. – М. : ООО Изд-во АСТ; Мн. : Харвест, 2002. – 976 с.
- 7. Новиков А. М.** Российское образование в новой эпохе / А. М. Новиков. – М. : Эгвес, 2000. – С. 23-24.
- 8. Ожегов С. И.** Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под ред. Н. Ю. Шведовой. – 15 изд., стер. – М. : Рус. яз., 1984. – 816 с.
- 9. Плохий В. С.,** Чабан А. С. Модули профессиональной компетентности – инновационный подход к профессиональному обучению / В. С. Плохий, А. С. Чабан // Проблемы инженерно-педагогической освіти : зб. наук. пр. – Харків : УПА, 2001. – С. 7-13.
- 10. Пономаренко В. А.** Психология духовности профессионала / В. А. Пономаренко. – М. : Изд-во Гос. науч.-исслед. испыт. ин-т МОРФ, 1997. – 93 с.
- 11. Слостенин В. А.,** Исаев И. Ф., Мищенко

А. И. Педагогика: учеб. пособ. для студ. пед. учеб. заведений / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, А. И. Мищенко. – М. : Школа-Пресс, 2002. – 512 с. **12. Словарь** синонимов русского языка / под. ред. Л. А. Чешко. – 5-е изд., стер. – М. : Рус. яз., 1986. – 600 с. **13. Стрельников В. Ю.** Развитие профессиональной компетентности у учителей в учреждениях послыдипломной освіти : автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.04. – К., 1995. – 24 с. **14. Царькова Е. А.** Компетентность в контексте модернизации профессионального образования / Е. А. Царькова // Профессиональное образование. – 2004. – № 6. – С. 5-6.

Мала Т. В. Професійна компетентність, як ключове поняття в процесі підготовки майбутніх фахівців з книжкового дизайну

Статтю присвячено визначенню сутності поняття «професійна компетентність», як фундаментальної категорії, що ляже в основу та допоможе у виявленні специфіки професійної компетентності дизайнера книги.

Ключові слова: професійна компетентність фахівця, професіоналізм, професійна готовність, професійно-особистісні якості.

Малая Т. В. Профессиональная компетентность, как ключевое понятие в процессе подготовки будущих специалистов книжного дизайна

Статья посвящена определению сущности понятия «профессиональная компетентность», как фундаментальной категории, которая ляжет в основу и поможет в описании профессиональной компетентности дизайнера книги.

Ключевые слова: профессиональная компетентность специалиста, профессиональная готовность, профессионализм, профессионально-личностные качества.

Mala T. V. Professional Competence, as Key Concept in the Process of Preparation of Future Specialists of Book Design

The article is devoted determination of essence of concept «Professional competence», as fundamental category which will underlie and will help in description of professional competence of designer of book.

In connection with that a professional competence as personality education is expressed through activity and has dialectical character, we will examine her in a judicial aspect.

The analysis of different approaches in relation to the explored concept enables to assert that a professional competence is integrative quality of personality, which includes at itself readiness and ability of man to realization of professional activity on the basis of present knowledges, abilities, skills and professionally qualities of personalities. To perspective directions of research of certain problem it follows to deliver the exposure of specific of professional competence of designer of book, analysis of the real practice of preparation of

specialists of the noted direction in Ukrainian Higher educational establishments.

Key words: professional competence of specialist, professional readiness, professionalism, qualities of professionally-personalities.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Пономарьова О. М.

УДК 378.147:793.31

О. В. Мартиненко

**ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ
ХОРЕОГРАФІЇ ДО РОБОТИ В ДИТЯЧОМУ
ТАНЦЮВАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ**

Одним із пріоритетних напрямів професійної підготовки майбутніх учителів хореографії є формування їх готовності до керівництва дитячим танцювальним колективом. Від ступеня готовності випускників педагогічних вузів до виконання своїх професійних обов'язків у роботі з дітьми, вміння користуватися передовими теоріями і методами, залежить ефективність і якість хореографічного навчання дітей в системі позашкільної освіти, результативність їх всебічного розвитку.

Сучасна система навчання студентів хореографічного напрямку має відповідати тенденціям розвитку суспільних потреб і спиратися на педагогічні та мистецькі інновації. Визначимо ряд важливих моментів, які характеризують хореографію сьогодення: масовий попит на сучасні стилі танцювального мистецтва в наслідок їх популяризації у засобах масової інформації (телевізійні проекти «Танцюють всі», «Танці з зірками», «Майданс»); комерціалізація послуг додаткової освіти, яка позбавляє можливості навчання здібних та хореографічно обдарованих дітей; зниження якості дитячого танцювального репертуару, яке виражається у відсутності художньо-естетичної та навчально-виховної його спрямованості; зменшення популярності народної хореографії, що призводить до втрати інтересу населення до національних танцювальних джерел і позбавляє молодь можливості пізнання яскравого колориту українського танцю. Це змушує готувати спеціалістів нової формації здатних у сучасних умовах керувати дитячим танцювальним колективом і вирішувати актуальні проблеми педагогічної та мистецької освіти.

Питання теорії та методики хореографічної роботи з дітьми вивчали Г. Березова, Л. Бондаренко, А. Брусніцина, О. Мартиненко, О. Риндіна, О. Ситова, А. Тараканова, П. Фриз, А. Шевчук та інші.

Авторами розглядалися завдання, зміст, форми організації навчально-виховного процесу в дитячих хореографічних колективах, методи керівництва танцювальною діяльністю в різні вікові періоди, шляхи оптимізації творчого процесу балетмейстера в роботі з дітьми, естетичні та моральні аспекти виховання дітей засобами хореографічного мистецтва.

Останнім часом опубліковано ряд наукових праць, які висвітлюють проблеми фахової підготовки майбутніх педагогів-хореографів, керівників хореографічних колективів (Л. Андрощук, О. Бурля, С. Забрєдовський, О. Таранцева, Т. Тарасенко, Т. Сердюк, М. Рожко, Ю. Ростовська, Ю. Шмакова). Досліджуючи проблеми професійної підготовки вчителів хореографічного напрямку, науковці наголошують на важливості професійно-педагогічної спрямованості освіти, удосконаленні теоретико-методичної, фізичної (виконавської) та психолого-педагогічної основ навчання, розвитку професійно важливих якостей, виробленні індивідуального стилю діяльності, використанні диференційованого підходу, активізації самостійної роботи студентів. Не зважаючи на досить широкий спектр наукових досліджень, присвячених проблемі формування готовності майбутніх учителів хореографії до професійної діяльності, питання їх цільової фахової підготовки до керівництва дитячим хореографічним колективом детально розглядалися лише в дисертаційному дослідженні Олени Бурлі, яка зробила змістовну характеристику основних компонентів професійно-педагогічної діяльності керівника дитячого хореографічного об'єднання та розробила практичні рекомендації щодо вдосконалення педагогічно-хореографічної підготовки майбутніх вчителів хореографії.

Аналіз досліджень дозволив нам дійти висновку, що проблемі професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії до роботи в дитячому танцювальному колективі приділялося недостатньо уваги. Ми вважаємо, що сучасна система хореографічної освіти має логічно поєднувати традиційні та інноваційні педагогічні технології, враховувати концептуальні зміни, які відбулися в хореографічному мистецькому просторі і разом з тим зберігати класичну модель теоретичної та методичної підготовки спеціаліста, кращі світові й українські хореографічні традиції, дотримуватись суспільних вимог до керівника дитячого колективу, спиратися на передовий досвід роботи провідних діячів хореографічного мистецтва.

Мета статті полягає у визначенні інноваційних методів професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії до роботи в дитячому хореографічному колективі.

Професійна спрямованість студента-хореографа – це особистісна характеристика, яка включає професійно-педагогічні якості, художньо-естетичні потреби, інтереси, знання, вміння та навички, які формуються під впливом професійного середовища і сприяють успішності процесу засвоєння теорії та методики педагогічної діяльності та духовно-

творчому становленню особистості майбутнього спеціаліста. Успіх професійної діяльності майбутніх учителів хореографії безпосередньо залежить від того, як здійснювалася їх фахова підготовка та наскільки органічно розвивалася особистість студента під час навчання.

Важливою складовою професійної підготовки майбутніх хореографів є дисципліна «Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом». Її актуальність визначається тим, що результати аудиторного навчання (лекційні та практичних заняття), самостійної роботи, наукової діяльності, навчальних та виробничих практик у дитячих хореографічних колективах, дозволяють створити фундаментальну базу для самостійної практичної діяльності випускників. У процесі навчання майбутні спеціалісти мають засвоїти не тільки завдання, які стоять перед ними як керівниками-наставниками, але й конкретні шляхи їх реалізації. Студенти вчаться визначати завдання та зміст хореографічної роботи, планувати навчально-виховний та творчий процес, розробляти конспекти різних форм роботи та проводити їх фрагменти, добирати танцювальний репертуар для певної вікової категорії тощо. Вони навчаються визначати своє творче кредо, розширюють науковий і загальнокультурний світогляд, покращують професійну ерудицію та компетентність, зміцнюють педагогічні та мистецькі погляди та переконання. Отже, вивчення цього курсу цілеспрямовано готує студентів до роботи у танцювальних колективах.

Аналіз навчально-методичної літератури з даної дисципліни (О. Голдрич «Методика роботи з ХК» (2002 р.), Б. Колногузенко «Методика роботи з ХК. Хореографічна робота з дітьми» (2004 р.), В. Кирилук «Педагогічні основи формування ДХК» (2006 р.), В. Годовський, Л. Савчин «Методика роботи з ХК» (2012 р.), О. Мартиненко «Теорія та методика роботи з ДХК» (2012 р.)) показав, що автори поверхово наголошують увагу на застосуванні новітніх технологій у підготовці керівників танцювальних колективів і переважно розкривають традиційні форми та методи роботи до яких відносять: розвиток виконавської техніки, складання комбінацій та етюдних форм, розробку та проведення фрагментів хореографічних занять, постановку танцювальних номерів, вивчення історії та методики хореографії.

Сучасні підходи до інновацій в педагогічній сфері дозволили нам визначити *інноваційні методи* підготовки вчителів хореографії: створення навчальної середовища для саморозвитку студента, активізації його пошуково-наукової та пошуково-творчої діяльності; індивідуалізація і диференціація навчально-пізнавальної діяльності, формування індивідуального педагогічного та творчого стилю; розвиток лідерських та діалогічних здібностей; міжпредметна інтеграція, активне сприйняття інформації через навчально-пізнавальні ігри та комп'ютерні технології.

З метою розвитку комунікативних вмінь та навичок студентів, їх організаторських здібностей, особистісних якостей (ініціативності, відповідальності та ін.), удосконалення культури поведінки у соціально-

побутовій сфері життєдіяльності, в зміст практичних занять з дисципліни «Теорія та методика роботи з ДХК» ми включали соціально-побутові та професійні навчальні ігри. Серія соціально-побутових ігор сприяла розвитку у студентів вміння вести діалог, презентувати свої творчі роботи, популяризувати хореографію серед населення тощо. Проведення професійних навчальних ігор було спрямоване на формування у майбутніх спеціалістів навичок і вмінь професійної хореографічної та педагогічної діяльності. Наприклад, вміння методично грамотно та доступно пояснити дітям виконання того чи іншого руху, вирішити конфліктну ситуацію в колективі, обґрунтовано пояснити вибір солістів, вести діалог з адміністрацією та батьками тощо.

Систематичне застосування навчальних ігор, як засобу імітації професійної діяльності дало змогу надати навчання предметний та соціальний контексти, змодельовати більш ефективні (порівняно з традиційним навчанням) умови формування особистості майбутнього спеціаліста, розкриття його індивідуальності. Так, під час вивчення теми «Планування навчально-виховного процесу в ДХК» ми використовували навчальну гру «Методична рада» під час якої частина студентів (керівники хореографічних колективів) презентували свої авторські програми (репертуарні плани), а інші (члени методичної ради) задавали їм проблемні запитання. На практичних заняттях з теми «Методологічні основи організації та управління ДХК» ми розігрували ситуацію прийому дітей у колектив і перевірку їх хореографічних даних, з теми «Заняття, як основна форма роботи в ДХК» – проводили фрагменти різних видів занять (ознайомчих, сюжетних, інтегрованих, контрольних). Вивчаючи тему «Виховна робота в ДХК», ми розбирали конфліктні ситуації, розігрували фрагменти проведення етичних бесід з дітьми та інше. Отже, в кожній темі курсу «Теорія та методика роботи з ДХК» обов'язковим було використання навчальної гри, організація якої активізувала процес навчання студентів і сприяла розвитку їх професійних якостей.

Проблема формування готовності до професійної діяльності майбутніх вчителів хореографії пов'язана з оновленням змісту освіти, в якій перевага має надаватися не стільки обсягу фахових знань, умінь і навичок, скільки їх глибині, системності, усвідомленому сприйманню й достатності для подальшої педагогічної діяльності. Це можливо вирішити за допомогою застосування методів міжпредметної інтеграції. Так, у зміст практичних занять з теорії та методики класичного (народно-сценічного, сучасного та ін.) танців поряд з розвитком виконавської майстерності викладачі включали проблемні ситуації («Декілька дітей у групі не чують музики. Це відволікає інших від правильного виконання вправ класичного екзерсису. Як виправити цю ситуацію?»); творчі завдання («Розробіть та презентуйте ігрові (комп'ютерні) методи для виявлення обізнаності дітей у народному (бальному) мистецтві», «Вигадайте ігрові методи ознайомлення дітей з позиціями рук (ніг) у класичному танці»), бліц-опитування з надання характеристики певним

рухам, з методики виконання або навчання тих чи інших вправ тощо. Такі методи роботи сприяли усвідомленому поєднанню теоретичних знань студентів із практичними навичками, розвитку їхньої уважності, творчого мислення, вміння аналізувати та виправляти помилки.

З метою активізації науково-пошукової та пошуково-творчої роботи студентів, індивідуалізації й диференціації їх навчально-пізнавальної діяльності нами було оснащено навчальну середу для їх саморозвитку: бібліотечний сайт електронних навчальних посібників та статей з хореографії, творча лабораторія з фонотекою та відеотекою зразків хореографічної музики та балетмейстерських робіт; електронні та друковані завдання з методичними рекомендаціями до самостійної роботи з кожної дисципліни хореографічного циклу.

Поряд з традиційними формами наукової роботи (написання курсових, дипломних та магістерських робіт), ми залучали студентів до роботи у наукових гуртках та науково-творчих лабораторіях у відповідності до їх здібностей та інтересів («Інноваційні підходи до організації навчально-виховного процесу в ДХК», «Розвиток духовності майбутніх педагогів-хореографів засобами українського мистецтва», «Лабораторія сучасного танцю» та ін.). Результати наукових досліджень студенти презентували на наукових конференціях, відображали у змісті наукових статей, тез, стендових доповідях, комп'ютерних презентаціях, оформленні передового педагогічного досвіду кращих керівників хореографічних колективів. Творчі досягнення студентів презентувалися шляхом проведення ними власно розроблених майстер-класів, творчих проєктів у дитячих хореографічних колективах («Танцювальний флешмоб», «Танці з батьками», «Діти за відродження української культури»), оцінювалися на конкурсах студентських балетмейстерських робіт. Такі заходи сприяли органічному розвитку особистості студента, формуванню його індивідуального педагогічного та творчого стилю, практичній професійній підготовці до самостійної діяльності.

Узагальнюючи вищесказане, відзначимо, що активне застосування в системі професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії інноваційних та інтегративних методів навчання значно покращило показники успішності студентів, сприяло свідомій активізації їх саморозвитку, професійного самовдосконалення, підвищенню інтересу до наукової та творчої діяльності, формуванню індивідуального педагогічного стилю.

Перспективи подальших пошуків у напрямі дослідження ми вбачаємо в обґрунтуванні та експериментальній перевірці нових інноваційних технологій підготовки студентів до керівництва дитячим танцювальним колективом в умовах розвитку сучасного суспільства (інтердисциплінарність, акцентуація дослідження, ексцлакація та ін.).

Список використаної літератури

1. Андрощук Л. М. Формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії / Людмила Михайлівна Андрощук // Збірник наукових праць. Частина 2. – К. : Міленіум, 2005. – С. 9-16. 2. Бурля О. А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.06 «Теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності» / Олена Анатоліївна Бурля. – К., 2004. – 20 с. 3. Організація та проведення ділових педагогічних ігор : метод. рек. / укл. М. І. Воровка. – Запоріжжя, 2006. – 46 с.

Мартиненко О. В. Професійна підготовка майбутнього вчителя хореографії до роботи в дитячому танцювальному колективі

У статті висвітлено основні тенденції розвитку хореографічного мистецтва у відповідності до соціальних потреб сучасного суспільства, визначено інноваційні методи підготовки студентів до керівництва дитячим танцювальним колективом та надано приклади їх застосування з досвіду роботи автора статті.

Ключові слова: вчитель хореографії, керівник дитячого танцювального колективу, традиційні та інноваційні методи навчання, професійна спрямованість студента-хореографа.

Мартыненко Е. В. Профессиональная подготовка будущего учителя хореографии к работе в детском хореографическом коллективе.

В статье раскрываются основные тенденции развития хореографического искусства в соответствии с социальными потребностями современного общества, определены инновационные методы подготовки студентов к руководству детским танцевальным коллективом и даны примеры их использования из опыта работы автора статьи.

Ключевые слова: учитель хореографии, руководитель детского танцевального коллектива, традиционные и инновационные методы обучения, профессиональная направленность студента-хореографа.

Martynenko H. V. The Professional Training of Future Choreography Teacher for the Work in the Children's Dance Collective

The article is devoted to the determination of the number of important tendencies which characterize the modern choreography and prognosticate the training of new specialists' stratum, which is able to manage the children's collective in present-day conditions and to solve the actual problems of pedagogical and art education, such as: the massive demand for modern styles of dance art as a result of their promotion in the mass media, the commercialization of services of additional education, which eliminates the

possibility of training of choreographic gifted children, the reducing of the quality of children's dance repertoire, reducing of folk dance's popularity.

The modern system of choreographic education has to unite logically the traditional and innovative pedagogical technologies, to take in account the conceptual changing, which happened in the choreography space and to save the classical model of the theoretical and methodical training of the specialist, the best worldwide and Ukrainian dance traditions, to keep the social demand of for the personality of the manager of dance collective, to base on the modern experience of outstanding leaders of the choreography art. The modern technologies in pedagogical sphere allowed to determine the innovative methods of training of future teachers of choreography: the creating of the teaching environment for the self-development of the student, the activation of student's scientific-research and research-creative activity, the individualization and differentiation of studying-cognition activity, the forming of the individual pedagogical and creative style; the development of leader's and dialogical skills, interdisciplinary integration, the active the perception of information through educational games and computer technologies.

The results of testing of the marked methods of teaching prove the significant improvement of the students' achievements, the conscious activization of their self-development, professional improvement, the increasing of interest to the scientific and creative activity the forming of the individual pedagogical style.

Key words: teacher of the choreography, the director of the children's dance collective, traditional and innovative methods of teaching, the professional orientation of students-choreography.

Стаття надійшла до редакції 15 02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Коваль Л. В.

УДК 378.016: 786.2

О. П. Мельник

**КРЕАТИВНО-ПРАКСЕОЛОГІЧНИЙ СТРУКТУРНИЙ
КОМПОНЕНТ ДОСВІДУ МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

Останнім часом в освітній галузі надзвичайної актуальності набуває проблема переосмислення професійних і соціальних функцій вчителя, його суспільного призначення. Адже в сучасних умовах глобальної інформатизації саме вчитель несе відповідальність за духовне оновлення суспільства, виконуючи складну роль наставника і провідника

загальної культури. На жаль, в сучасних молодіжних колах доволі часто зустрічається зневажливе ставлення до гуманістичних ідеалів, стверджених у високохудожніх творах музичного мистецтва. Подолати це під силу лише вчителю, добре підготовленому до організації музично-просвітницької роботи. Саме тому формування в майбутніх фахівців досвіду з означеного напрямку роботи стає край важливим завданням сучасної мистецької освіти.

Діалектичний зв'язок категорій «досвід» і «діяльність», який полягає у тому, що діяльність є процесом засвоєння особистістю досвіду й одночасно досвід є продуктом діяльності зумовлює різноманітність наукових підходів щодо визначення структури досвіду. Відтак, науковці, розкриваючи структурні складові означеного феномена, спираються на теорію діяльності О. Леонтєва, С. Рубінштейна, діяльнісну концепцію досвіду В. Іванова, концепцію динамічної функціональної структури особистості К. Платонова. У педагогіці широковідомим і найбільш розповсюдженим є підхід до визначення структури досвіду відповідно до структури процесу навчання, але і тут не спостерігається єдиної позиції. Це пояснюється чималою кількістю існуючих у психолого-педагогічній літературі моделей структури навчання різних авторів (Ю. Бабанський, В. Краєвський, Н. Кузьміна, І. Лернер, А. Маркова, В. Сластьонін, Т. Шамова, А. Щербаков, Д. Ельконін та ін.).

Для нашого дослідження визначальною є точка зору дидактів – В. Краєвського, І. Лернера, М. Скаткіна, які розглядали зміст навчання у широкому контексті культури і вважали його основною метою передачу підростаючому поколінню соціального досвіду, що уособлює створену культуру. Серед основних складових соціального досвіду вони виділяють чотири елементи: 1) *знання*; 2) *досвід способів діяльності*; 3) *досвід творчої діяльності*; 4) *досвід емоційно-ціннісного ставлення до світу, до своєї діяльності*. На думку авторів, означені елементи перебувають у тісній взаємодії, а зв'язки, що утворюються між ними є тотожними із зв'язками елементів змісту освіти.

Відмітимо, що дану позицію підтримує Б. Неменський, підкреслюючи значущість такої структури для системи викладання дисциплін художнього циклу у школі. У методичних працях Е. Абдулліна змістові елементи музичного навчання також співпадають із вищезначеною структурою соціального досвіду.

Той факт, що формування досвіду музично-просвітницької діяльності студентів має відбуватися у процесі навчання, тобто у процесі набуття соціального досвіду, дає змогу розглядати перший з них як невід'ємну частину останнього, що відбиває його структуру та зміст.

Отже, зважаючи на вищевказане, можна відзначати, що у змістовому аспекті досвід музично-просвітницької діяльності як частина соціального досвіду являє собою взаємозв'язок комплексу музично-педагогічних знань, способів здійснення, творчого втілення музично-просвітницької діяльності та емоційно-ціннісного ставлення до цієї

діяльності, музичного мистецтва взагалі. У структурному аспекті досвід музично-просвітницької діяльності має також відбивати будову соціального досвіду. Це надає підстави розглядати даний феномен у вигляді чотирьох взаємопов'язаних структурних компонентів: когнітивно-орієнтаційного; діяльнісно-емпіричного; креативно-праксеологічного; рефлексійно-аксіологічного.

Оскільки метою даної статті є розгляд креативно-праксеологічного структурного компоненту досвіду музично-просвітницької діяльності, слід звернути увагу, що він передбачає наявність у вчителя музики таких якостей та вмінь, які б забезпечували йому «готовність до пошуку рішення нових проблем, до творчого перетворення дійсності» [1, 48] на основі комбінування, творчої реконструкції вже існуючих знань і навиків.

Під творчістю в більшості випадків розуміють процес створення людиною об'єктивно або суб'єктивно якісного нового продукту. У педагогічній справі творчості належить майже визначна роль. За висловом В. Кан-Каліка, творчість – «неодмінна умова педагогічного процесу, об'єктивна професійна необхідність у діяльності вчителя» [2, 21]. Дослідник підкреслює, що творчість пронизує виключно всі етапи роботи педагога, від виникнення педагогічного задуму, його розробки та втілення, і закінчуючи аналізом та оцінкою результатів творчості.

Відмітимо, що творча педагогічна діяльність вимагає від учителя вміння орієнтуватися в новій ситуації, гнучко видозмінювати способи дії відповідно до нових задач, також готовності і спроможності діяти творчо, а не за шаблоном, підключаючи творче мислення, уяву, інтуїцію тощо. Подібної позиції у своїй роботі дотримується Н. Гузій, яка називає педагогічну творчість «фундаментальною родовою властивістю праці вчителя-вихователя», а серед її основних рис – новизну, оригінальність, нестандартність, інноваційність процесу та результату педагогічної діяльності, вихід за межі відомого в педагогічній науці і практиці [3, с. 10].

Зрозуміло, що й робота вчителя музики, як будь-якого іншого вчителя-предметника, не уявляється без творчості. Зокрема, Л. Арчажникова під творчістю розуміє процес вирішення вчителем навчально-виховних завдань в умовах певного класу і школи, що «проявляється у застосуванні тих або інших методів педагогічного впливу в залежності від конкретної ситуації, в емоційній наповненості атмосфери уроку, в пошуках нових прийомів виховання у школярів різних якостей особистості» [4, с. 13]. Дослідниця серед рис творчої особистості вчителя музики називає постійне прагнення до пошуку нового в побудові уроку і позакласних заходів, у використанні засобів і методів педагогічного впливу, у підборі репертуару.

Враховуючи вищесказане, ми схилиємося до думки, що у просвітницькій діяльності якнайбільш розкривається творчість вчителя музики. Дану думку підтверджує цілий ряд наступних позицій.

По-перше, здійснення музично-просвітницької роботи завжди пов'язане з постійним творчим пошуком, оскільки для вчителя тут не існує певних стандартів, обмежень і чітких вказівок. Звісно, є багато зразків виконання даного виду діяльності, у тому числі й приклади роботи видатних педагогів-музикантів. Але поряд із історичною практикою існує безліч сучасних ефективних способів вирішення різноманітних педагогічних ситуацій. У такому разі творчість музиканта-просвітника буде полягати у винайденні доцільних для певної ситуації педагогічних прийомів і методів або адаптації, модернізації методів, розроблених музикантами попереднього покоління.

По-друге, написання сценарію музично-просвітницького заходу – це завжди процес створення нового, раніше не існуючого, тобто творчий. І як будь-який творчий процес він передбачає вміння бачити проблему та здатність мобілізувати власний досвід для визначення шляхів і способів її рішення, оформлення та доведення думок-образів до стану довершеного творчого продукту. Разом із цим, що кожна стадія означеної роботи розкриває різні грані творчості музиканта-просвітника. Так, на стадії зародження задуму – це оригінальність у виборі сюжету, на стадії літературного оформлення – пошук відповідної форми, нестандартний підхід у підборі музичного репертуару та його компонуванні з літературним текстом, винайдення авторського стилю.

По-третьє, творчість музиканта-просвітника зумовлена здійсненням музично-вербальної діяльності в публічних умовах. За цих обставин значно зростає відповідальність педагога-просвітника до інтерпретації авторського тексту та самостійного пошуку необхідних музично-виконавських прийомів і способів виконання, які б максимально відтворили у реальному звучанні винайдений художній образ. Як відмічається Н. Красовською, «питання про творчий характер музично-просвітницької діяльності вчителя включає, з однієї сторони, адекватність його розуміння музики авторському замислу, а з іншої – особисте творче відношення до неї» [4, с. 93].

По-четверте, в роботі музиканта-просвітника особливе місце посідає артистизм, вміння запалювати слухачів своїми діями, емоціями, переживаннями. З точки зору В. Ражнікова, артистизм завжди передбачає перевтілення. Як пише згаданий автор: «виконавське перевтілення особливого роду – воно здійснюється у внутрішньому плані, а художнє звучання виростає як результат цього перевтілення» [5, с. 52]. Саме така здатність встановлювати зв'язок між внутрішніми і зовнішніми формами вираження власних емоцій та думок під час музичного спілкування зі слухачами підвищує ефективність і продуктивність просвітницької діяльності педагога-музиканта.

Наостаннє, слід відмітити, що просвітницька діяльність учителя музики здійснюється в найбільш нестандартних умовах, де не можна все передбачити, спланувати, діяти за зразком або по незмінній схемі. Це вимагає від учителя музики швидкої оцінки й аналізу ситуації та

поведінки учнів, оперативного пошуку рішення і внесення необхідних корективів у хід роботи, прояву імпровізаційних вмінь. Як зазначає Л. Арчажнікова, «сутність педагогічної імпровізації полягає у вільному використанні поєднань різних видів музично-виконавської діяльності і словесного експромту» [6, с. 98]. На наш погляд, даний вислів найбільш влучно характеризує імпровізаційність у музично-просвітницькій роботі вчителя музики.

Вищевказане спонукає до думки, що оволодіння способами творчої діяльності стає край важливим для майбутніх фахівців. Серед тих із них, що входять до креативно-праксеологічного структурного компоненту досвіду музично-просвітницької діяльності на нашу думку є:

1. Творче ставлення до історичної практики, методів і принципів музично-просвітницької роботи попередніх поколінь музикантів, можливість їх творчого осмислення й модернізації;
2. Творче вирішення завдань розробки та змістового наповнення сценарію музично-просвітницького заходу;
3. Імпровізаційність та артистичність у реалізації музично-просвітницького заходу.

Узагальнюючи вищевказане, зазначимо, що здійснення музично-просвітницької діяльності передбачає процес створення нового продукту (позакласних просвітницьких заходів), всі етапи якого пронизує творчість (від винайдення сюжету, підбору матеріалу, знайдення власної виконавської трактовки до побудови сценарію заходу), та публічність, живе спілкування, що провокують виникнення непередбачених проблемних ситуацій, де музикант-просвітник має виступати в ролі винохідця нестандартних рішень. Отже, **креативно-праксеологічний** структурний компонент забезпечує виконання музично-просвітницької діяльності на новому творчому рівні.

Список використаної літератури

1. **Лернер И. Я.** Дидактические основы методов обучения / И. Я. Лернер. – М. : Педагогика, 1981. – 186с.
2. **Кан-Калик В. А.** Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. – М. : Педагогика, 1990. – 144с.
3. **Гузій Н. В.** Сутність і зміст педагогічної творчості та майстерності. Методичні рекомендації / Н. В. Гузій. – К. : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2007. – 24с.
4. **Повышение** эффективности развития творческих качеств учителя музыки в процессе вузовского обучения : меж вуз. сб. науч. трудов. – М. :МГЗПИ, 1991. – 112 с.
5. **Ражников В. Г.** Резервы музыкальной педагогики / В. Г. Ражников. – М. : Знание, 1980. – 96 с.
6. **Арчажникова Л. Г.** Профессия – учитель музыки. Книга для учителя / Л. Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.

Мельник О. П. Креативно-праксеологічний структурний компонент досвіду музично-просвітницької діяльності майбутнього вчителя музики

У статті розкрито проблему формування досвіду музично-просвітницької діяльності майбутнього вчителя музики. Розроблено й теоретично обґрунтовано компонентну структуру означеного феномену, яка складається з когнітивно-орієнтаційного, діяльнісно-емпіричного, креативно-праксеологічного та рефлексійно-аксіологічного компонентів. Розкрито зміст креативно-праксеологічного компоненту.

Ключові слова: досвід, музично-просвітницька діяльність, структурні компоненти.

Мельник О. П. Креативно-праксеологичный структурный компонент опыта музыкально-просветительской деятельности будущего учителя музыки

В статье затрагивается проблема формирования опыта музыкально-просветительской деятельности будущего учителя музыки. Разработана и теоретически обоснована компонентная структура данного феномена, которую составляют когнитивно-ориентационный, деятельностно-эмпирический, креативно-праксеологичный, рефлексивно-аксиологический компоненты. Раскрыто содержание креативно-праксеологического компонента.

Ключевые слова: опыт, музыкально-просветительская деятельность, структурные компоненты.

Mel'nik O. P. Creative Praxeological Structural Component of Experience of Musically-Elucidative Activity of Future Music Master

The article touches upon the issue of formation of musical education experience of the future music teachers. Various approaches to the definition of the structure of the phenomenon are being analyzed. The author has developed and theoretically substantiated the component structure of musical education experience, which consists of cognitive orientating, active empirical, creative praxeological, and reflexive axiological components. Following the goal of this article, the author thoroughly reveals the structural and content aspect of the creative- praxeological component. The author acknowledges that music education is a process of creating a new product, which runs through all the stages of creativity (from the choice of the subject, content selection, the search for their own interpretation of a performance to writing the script.) Also the public nature of this activity, which involves live communication, provokes many unexpected problem situations, where the musician and educator should be creative in their solutions, artistry and ability to improvise. Exactly the creative praxeological structural component ensures the implementation of musical education on a new creative level. Therefore, it is very important for the formation of further effective work of the future music teachers.

Key words: educational, music activity experience, structural components.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Щолокова О. П.

УДК 793,3

О. І. Настюк

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Прикметним явищем сучасної культури є зростання уваги до деяких форм мистецької діяльності, які впродовж довшого часу вважалися другорядними. Саме до таких належить концертмейстерство. Практична діяльність концертмейстерів та акомпаніаторів належить до важливої ланки виконавського мистецтва, а також музичної педагогіки. Без представників цієї професії не можливе існування багатьох сфер музичної культури. Це стосується і концертних виступів з солістами, і діяльності навчальних закладів культури та мистецтв, філармоній, театрів, багатьох освітніх (шкільних та позашкільних) установ, різноманітних творчих колективів. Акомпаніаторство – один з найбільш суспільно важливих видів виконавської діяльності піаністів – слушно зауважує професор С. В. Саварі – завідувач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької музичної академії ім. С. Прокоф'єва [1, с. 25].

У сфері мистецтва акомпанування важливе місце посідають праці музикантів – практиків, які намагалися теоретично проаналізувати та узагальнити свій досвід. Від епохи Барокко та Раннього Класицизму починають з'являтися перші теоретичні праці, в яких піднімаються питання спільного ансамблевого музикування. Це праці Ф. Куперена (авторська передмова до збірок клавірних п'єс та тріо), Ж. Ф. Рамо, теоретичні трактати Ф. Е. Баха, трактат «Досконалий капельмейстер» Й. Маттезона, підручник Й. Крістенсена «Основи генерал-баса» та ін.

Починаючи з другої половини 20 ст. з розвитком цієї галузі фортепіанного виконавства постає багато питань, що вимагають теоретичного осмислення у різних ракурсах. Проблеми концертмейстерства у різних видах його діяльності висвітлюються у працях і дослідженнях закордонних та вітчизняних авторів. Це книги відомого англійського піаніста-ансамбліста Дж. Мура, Сальваторе Фучіто (спогади про Енріке Карузо), фінського концертмейстера Кості Венахена, американської піаністки Айк Айгус (про співпрацю з Яшею

Хейфецем), та ін. Варто згадати праці російських авторів Н. Крючкова [8], О. Люблінського [11], Л. Винокура [5], Є. Шендеровича [15], Р. Хавкіної-Трахтер [14], Є. Кубанцевої [9]. Плідно працюють в галузі досліджень історії, теорії та методики концертмейстерства педагоги Донецької музичної академії ім. С.Прокоф'єва, Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, музиканти-практики Одеси.

У нашій вітчизняній музикознавчій літературі досі досить мало досліджені аспекти діяльності концертмейстера хореографічних класів, танцювальних колективів та балетних театрів. Одним з перших привернув увагу до цієї проблематики С. Саварі [10]. Питання про підготовку спеціалістів цієї галузі піднімають у своїх працях викладачі Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Л. Ніколаєва, Т. Молчанова [12].

Мета даної статті - дослідити специфічні особливості діяльності концертмейстера в класах хореографії. Завдання статті – визначити і узагальнити, які музичні здібності, вміння та навички, психологічні якості необхідні концертмейстеру для повноцінної професійної співпраці з фахівцями-хореографами.

Танець розкриває духовний світ людини, є важливим засобом ідейно-емоційного впливу. У хореографічному мистецтві є багато спеціалізацій: народна хореографія, сучасна хореографія, спортивний, бальний танець, класичний танець. Звичайно, всі вони дуже різні, але у них є спільні правила, які беруть початок з основ класичного танцю. Всі жанри хореографії використовують техніку класичного танцю, що допомагає їм здобути більш високий виконавчий рівень. В школах, училищах з перших уроків крім основної спеціалізації починають вивчати основи класичного танцю. Завдяки цьому краще формується професійна постава, подальший розвиток всього рухового апарату танцюристів, виховується відчуття музикальності, закладається першооснова виконавської майстерності, без якої майбутній танцівник не може стверджувати себе в хореографічному мистецтві [3, 1].

Мистецтво танцю без музики існувати не може. Тому з перших навчальних кроків у класах хореографії працюють два педагоги: хореограф і музикант (концертмейстер). Уроки хореографії від початку до кінця будуються на музичному матеріалі. Музика і танець у своїй гармонічній єдності - чудовий засіб розвитку дитячої емоційної сфери, основа їхнього естетичного виховання. Завдання концертмейстера полягає в тому, щоб з самого початку хореографічного навчання виховати в дітей позитивні естетичні емоції на основі спілкування з музикою: необхідно викликати до неї зацікавленість. Ця позиція повинна стати визначальною при організації всієї професійної діяльності концертмейстера, як в хореографічній школі, училищі чи вузі, так і в самодіяльних колективах. Успіх роботи з танцюристами у великій мірі залежить від того, наскільки правильно, виразно і художньо концертмейстер виконує музику, доносить її зміст. Зрозуміле

фразування, яскраві динамічні контрасти допомагають почути музику і відобразити її в танцювальних рухах. Музичне оформлення уроку повинно прищеплювати учням свідоме відношення до музичного твору – вміння чути музичну фразу, орієнтуватися в характері музики, ритмічному малюнку, динаміці. Вслухаючись у музику, учні порівнюють фрази за подібністю і контрастом, пізнають їх виразове значення, слідкують за розвитком музичних образів, отримують загальне поняття про структуру твору, визначають його характер. На заняттях хореографії учні долучаються до кращих зразків класичної, народної та сучасної музики, знайомляться з музикою, створеною великими композиторами-хореографами: М. Глинкою, П. Чайковським, І. Глазуновим, Р. Глієром, С. Прокоф'євим, А. Хачатуряном, Р. Щедріним та ін., вчать розрізняти музичні твори різних епох, стилів та жанрів. Таким чином формується їх музична культура, розвивається музичний слух, образна уява, які допомагають у постановках музичних композицій сприймати музику і хореографію в єдності.

Технологія підбору концертмейстером музичного матеріалу для оформлення уроку з хореографії повинна базуватися на глибоких знаннях системно-хореографічної освіти:

- основ хореографії та сценічного руху;
- хореографічної термінології (зокрема французькою мовою);
- традиційних форм та етапів навчання в хореографії;
- форм побудови занять, обов'язкових імпровізаційних елементів;
- історії виникнення та розвитку шкіл і напрямів танцювального мистецтва.

Музичний супровід уроків танцю повинен бути дуже точним, чітко і якісно зорганізованим. Концертмейстер має чітко визначити для себе завдання кожного рівня навчання, а також проявити не суху відповідність рекомендаціям посібників з хореографії, а індивідуально-творчий підхід у добиранні музичного оформлення уроків. Жорстких рамок у виборі музики немає, все визначається смаком самого концертмейстера. Важливим є інше – музика повинна бути максимально зручною для виконання рухів. Головним критерієм відбору матеріалу для супроводу уроків є :

- яскраво виражена танцювальність;
- композиційна стрункість, періодичність, переважно квадратна структура;
- переважно гомофонний склад, мелодійність;
- ясний метро-ритмічний малюнок.

Послідовне вивчення основних рухів класичного танцю формує у свідомості концертмейстера певні ритмо-артикуляційні формули, що є співзвучними і відповідними даному елементу танцю. Це допомагає

підбору музичних уривків за їхніми фактурними особливостями, що відповідають:

- характеру даного руху;
- темпу;
- метро-ритму;
- формі (одно-, дво-, тричастинність, зі вступом, завершенням).

Концертмейстеру необхідно постійно поповнювати та урізноманітнювати свій власний музичний фонд, добірки танцювальних вправ, керуючись естетичними критеріями, почуттям міри і змістовності. Музика, використана на уроках хореографії, повинна стати головним помічником емоційно-творчого самовираження танцюриста. Адже чим багатший його слуховий досвід у сфері спілкування з музикою, тим більше він буде здатним відгукнутися на неї емоційно, вступити з нею в процес діалогічної взаємодії [6]. Музичний матеріал, використаний на уроках класичного танцю, повинен бути не тільки ретельно продуманим в плані відповідності рухам класичного танцю, але і грамотно підібраним за жанрово-стилістичною різноманітністю, художнім спрямуванням, тільки тоді він буде сприяти вихованню музичного смаку. Бідний, одноманітний за змістом музичний матеріал, відсутність послідовності його пропозиції концертмейстером може призвести до притуплення свідомості учнів, що негативно відображається на формуванні музичної культури танцюристів, розвитку їхнього образного асоціативного мислення та відображення.

Для оформлення уроків класичного танцю широко використовуються балетна, оперна, симфонічна, кіно- і театральна, вокальна, фортепіанна музика. Однак в щоденній практиці музика ніби «приспосовується» до хореографічних завдань викладача. Це вимагає від концертмейстера великих творчих зусиль. Багатоваріантність поєднання танцювальних рухів містить в собі і різноманітність музичних вирішень. Тому більш мобільним, практично зручним видом музичного супроводу в цьому відношенні є імпровізаційний метод. Завдяки імпровізації можна більш повно досягнути інтонаційно-пластичної взаємовідповідності музично-танцювальних елементів. Такий метод вимагає від концертмейстера особливих природних здібностей, мати схильність до композиції. Володіння імпровізаційними навичками – один з компонентів комплексу професійних вмінь концертмейстера хореографічних класів. Цього досягають, як правило, великі майстри. Функціональне «наближення» засобів музики та хореографії є характерним більше для «робочої» частини уроку танцю – екзерсису. Але імпровізація не здатна замінити того різноманіття стилів, жанрів, ритмів, образів, які містяться в музичних творах професійних композиторів[2]. Тому найбільш поширеним типом застосування концертмейстером музичного оформлення уроку є використання музичної літератури з елементами імпровізації. Наприклад, потрібно використати певну

частину з цілого музичного твору (8-, 16-, 32 такти), зімпровізувавши вступ і закінчення. Або, гармонійно і органічно завершити музичну фразу у музичному елементі, який не має «квадратності» будови.

Якість та успішність роботи концертмейстера в класах хореографії у великій мірі залежить від викладача, з яким він працює. У кожного педагога своя школа, методика, система роботи, свій характер і темперамент. Результативність співпраці можлива тільки у співдружності викладача та музиканта. Тут можна говорити і про суб'єктивні позиції, тому що не другорядним фактором є психологічна сумісність, особисті якості концертмейстера і хореографа. Для справжньої творчості потрібна атмосфера взаєморозуміння, доброзичливості, поваги. Важливо, щоб концертмейстер був другом і партнером. І хоча від нього не залежить планування та побудова занять (це вирішує викладач), висока емоційна віддача і продуктивність на уроках багато в чому залежить від музиканта, від яскравості та виразності запропонованої ним музики, артистичності та емоційності її подачі. Професійність концертмейстера проявляється також і в умінні одночасно грати і бачити танцюючих, у вмінні «вести за собою» цілий ансамбль танцюристів; у зібраності та уважності; у відтворенні темпів та нюансів, скоординованих викладачем; в здатності адекватно і мобільно реагувати на все, що відбувається в класі на даний момент, проявляти волю та витримку у непередбачуваних обставинах. Добрий концертмейстер – це людина, яка безкорисливо і жертвовно любить свою спеціальність, що (за рідким винятком) не приносить зовнішнього успіху – аплодисментів, квітів, слави та звань. Він завжди залишається «у затінку», його робота розчиняється у спільній праці всього колективу.

Отже як бачимо, праця концертмейстера на ниві хореографії має свої особливі риси, завдання, секрети і труднощі. І запорукою успішності його роботи буде розуміння їх специфіки, постійне вдосконалення своїх знань, навичок та вмінь.

Подальші дослідження і вивчення специфіки роботи концертмейстерів в класах хореографії, в балетному театрі, запозичення досвіду фахівців закордонних шкіл відкривають перспективу вдосконалення і поглиблення наукової і практичної бази для виховання та підготовки таких потрібних у цій сфері кваліфікованих спеціалістів.

Список використаної літератури

1. Аккомпанемент как профессия и искусство (тексты лекций) / сост. С. В. Савари. – Харьков, 1993 – Вып.1. – 62 с. **2. Безуглая Г. А.** Концертмейстер балета : Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Г. А. Безуглая. – СПб. : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 260 с. **3. Бучок Л. В., Ярова Л. В., Майор Н. С.** Специфіка роботи концертмейстера на початковому етапі вивчення класичного танцю першого року навчання: метод. посібник /Л. Бучок, Л. Ярова, Н. Майор. – Ужгород : Гражда,

2010. – 166 с. **4. Ваганова А. Я.** Основы классического танца / А. Ваганова. – СПб. : Лань, 2002. – 192 с. **5. Винокур Л.** Первоначальное обучение искусству аккомпанемента: учебно-методическое пособие/ Л. Винокур. – М. : 1978. – 46 с. **6. Иванова Е. В.** Специфика подбора музыкального материала к урокам классического танца/ Е. В. Иванова// Педагогика искусства [Электронный научный журнал учреждения Российской Академии Образования «Институт художественного образования 2010, № 3] <http://www.art-edukation.ru/AE-magazine/>

7. Конюх М. Концертмейстерське мистецтво як предмет музикознавчих досліджень./ М. Конюх //Музична освіта 21 століття: тенденції, проблеми та інновації : матеріали другої міжнародної конференції, присвяченої п'ятиліттю створення кафедри музичного мистецтва. – Львів : Сполом, 2011. – 212 с. **8. Крючков Н. А.** Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с. **9. Кубанцева Е.** Концертмейстерский класс: учеб. пособие./ Е. Кубанцева. – М., 2002. – 130 с. **10. Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре: метод. реком. / авт.-сост. С. Савари, Ж. Скобцова, Г. Левченко. – К. : Веселка, 1989. – 68 с. **11. Люблинский А.** Теория и практика аккомпанемента: метод. основы/ А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с. **12. Молчанова Т. О.** Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посіб. /Т. Молчанова. – Львів : ДМА, 2001. – 215 с. **13. Савари С. В.** Азбука аккомпанемента: учеб. пособие / С. В. Савари. – Донецк : Юго-Восток, Лтд, 2005. – 72 с. **14. Хавкина-Трахтер Р.** Работа в концертмейстерском классе : Некоторые общие соображения / Р. Хавкина-Трахтер // Вопросы фортепианной педагогики. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 134-146. **15. Шендерович Е. М.** В концертмейстерском классе. Размышления педагога./Е. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 206 с.**

Настюк О. І. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю

У статті розглядаються музично-педагогічні аспекти діяльності концертмейстера в класах хореографії, зроблена спроба узагальнити особливі завдання, що стоять перед ним, визначити яким комплексом професійних якостей він повинен володіти, розглядаються загальні критерії підбору музичного супроводу до уроків з класичного танцю.

Ключові слова: хореографія, концертмейстер, музичне оформлення, класичний танець, метод імпровізації, музичний супровід.

Настюк О. И. Особенности работы концертмейстера на уроках классического танца

В статье рассматриваются музыкально-педагогические аспекты деятельности концертмейстера в классах хореографии, сделана попытка обобщить особенные задания, стоящие перед ним, определить каким комплексом качеств как специалист он должен владеть, рассматриваются

общие критерии подбора музыкального сопровождения к урокам по классическому танцу.

Ключевые слова: хореография, концертмейстер, музыкальное оформление, классический танец, метод импровизации, музыкальное сопровождение.

Nastyuk O. I. Specificity of the Concertmaster of the Lessons of Classical Dance

Various forms and genres choreography originate with the basics of classical dance. All lessons are based on a fully choreographed musical material. Therefore, the education of future dancers is responsible not only teacher-choreographer, but also fully and accompanist. Work in the field of dance accompanist has its own special challenges and difficulties secrets. That's why the key to the success of his/her work will be understanding of their specificity, continuous improvement of their knowledge, skills and abilities. The article describes - the musical and pedagogical aspects of concertmaster in classrooms choreography attempt to highlight and summarize the specific tasks facing them, determine which set of professional qualities he must possess discusses general criteria for selection of musical accompaniment to the lessons of classical dance. Further research studying the specifics of the accompanists in choreography classes in ballet, borrowing experience professional foreign schools offer the prospect of improving and deepening scientific basis for such education and training required in this sector specialists.

Key words: choreography, accompanist, music, classical dance, the method of improvisation, musical accompaniment.

Стаття надійшла до редакції 26.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. мистецтвознав., доц. Салдан С. О.

УДК 378.016 : 7.05

В. С. Петров

**ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ ВИЩИХ
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ – ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ
ДИЗАЙНЕРСЬКИХ УМІНЬ І НАВИЧОК СТУДЕНТІВ**

Ускладнені вимоги, що пред'являються сьогодні до процесу формування проектно-образного мислення дизайнера, до дизайнерської діяльності та дизайнерської освіти, привертають увагу численних сучасних науковців – як практиків так і педагогів. Дизайн – це творча

діяльність. Професійна сфера творчості дизайнера – формування функціонального та естетичного комфорту в навколишньому середовищі потребує висококваліфікованих фахівців з великим творчим потенціалом. На сьогодні виникає гостра необхідність формування дизайнерських вмінь і навичок студентів, які могли би реально прогнозувати й моделювати образ, імідж і цінності навчального закладу.

Дослідження процесу формування проектно-образного мислення дизайнера відкриває нові можливості розуміння механізму народження проектної ідеї та ефективних цілеспрямованих засобів організації просторового середовища навчального закладу. Існує значна кількість досліджень у яких розглядаються окремі аспекти даної проблеми. Питання аналізу формування дизайнерських вмінь і навичок, виявлення окремих аспектів організації предметно-просторового середовища знайшло відображення у наукових фахівців у сфері дизайну та освіти України О. Бандера, Ю. Божка, О. Бойчука, В. Даниленка, В. Мироненка, Є. Антоновича та ін. Сучасні дослідження визначають інтер'єр навчальних закладів як один із важливих засобів інтерфіксації й ефективності процесу навчання, а також як предметно-просторового середовища, дозволяє виявити гармонійну організацію процесу роботи і засвоєння знань, умінь та навичок студентів.

Головне завдання сучасної педагогічної науки та практики – розкрити творчу індивідуальність, розкрити активність, ініціативність, самостійність майбутніх фахівців. Необхідно визначити і створити умови, які б стимулювали духовне зростання, пізнавальну спрямованість особистості. Україна у третьому тисячолітті переживає значні соціально-економічні зрушення. Вони зумовлюють реформування діяльності усіх соціальних інститутів суспільства. Провідним завданням цих інституцій має стати піднесення людини як найвищої цінності, розвиток її інтелекту, творчих можливостей. На розв'язання цих завдань спрямовані державні документи – Закон України «Про вищу освіту». На сьогодні освіта без поняття проектно-художніх, матеріально-просторових середовищ, характеристик і цінностей вже не можлива. Одним із найбільш актуальних питань є підготовка студента як носія знань зі своєї спеціальності, але і особистості, яка володіє основами дизайну. Це означає грамотно, спираючись на закони дизайну, організувати предметне середовище навчального закладу. Мова йде, перш за все про те, щоб надійно створити педагогічні умови і доцільно оформити інтер'єр студентами у навчальній аудиторії, оптимально організувати предметне середовище як основу ефективної праці студентів.

Дослідження процесу формування проектно-образного мислення дизайнера відкриває нові можливості розуміння механізму народження проектної ідеї і ефективних цілеспрямованих засобів організації просторового середовища навчального закладу.

Не можна не відзначити вплив предметно-просторового середовища навчальних закладів на свідомість особи, на ефективність

учення і виховання. Невербальна суггестивна функція побудови дизайну безпосередньо визначає подальшу роботу студента. Естетичний чинник організації інтер'єру виступає організуючим началом і одним з найважливіших критеріїв оптимізації навчального процесу. Саме невербальний образний символізм предметно-просторового середовища здатний вплинути на інтелектуальні, естетичні і етичні формування особи студента, ефективність його навчання і виховання.

Інтер'єр учбового закладу покликаний акумулювати духовні ідеї суб'єкта пізнання і трансформувати їх в етично-естетичні цінності, детерміновані не тільки дією педагога, але і характером організації внутрішнього середовища аудиторії. У сферу предметно-просторового середовища входять об'єкти проектної і практичної діяльності, а саме предметно-просторові комплекси, внутрішні простори будівель і споруд, відкриті міські простори і паркові ансамблі, предметні, ландшафтні і декоративні форми і комплекси їх устаткування і оснащення.

Володіючи даним матеріалом і в належному ступені використовуючи його, ми тим самим сприятимемо процесу формування доцільних, комфортних і естетично повноцінних умов для здійснення побутової, суспільної і виробничої діяльності студента. Відповідно до яких студент може виконувати аналітичну, проектну, експериментально-досліджену, виробничо-управлінську і інші види професійної діяльності.

Чому треба учити студента, які «внутрішньоцехові» вимоги до освітнього процесу, що треба знати майбутньому «архітекторові» (носієві основ дизайну)? Ось основні питання, які стоять перед нами.

Традиційна школа відповідає однозначно – вчити слід практичному умінню проектувати. Для чого треба: дати уявлення про типологію об'ємно-просторових компоновок в спорудах різного розміру і призначення і прийомах їх комбінаторики; знати за можливістю весь арсенал архітектурних «тем» і варіанти їх комбінацій в найбільш поширених компоновальних схемах; уміти «призначати» і міняти розмірні і геометричні параметри використаємих об'ємно-просторових побудов залежно від функціонально-практичних і індивідуальних завдань проектування; уміти «промальовувати» початкові об'ємно-просторові схеми, пропонуючи конкретні конструктивні рішення і архітектурні деталі, варіанти їх декору або обробки, уточнюючи загальне враження від цих схем.

Методично ланцюжок цих професійних знань і умінь бездоганний, і побудований на її принципах програми навчання не випадково застосовуються у вищій школі повсюдно. Але ряд обставин викликають сумнів в абсолютності цих принципів. Перше – з опису комплексу робіт випала завершуюча ланка – емоційно-образний результат, із-за чого і весь ланцюжок і його окремі ланки втрачають невловиме щось, таке, що робить архітектуру мистецтвом. Друге – названа послідовність завдань і дій розрахована на стабільний

«нерухомий» світ, утворений тектонічно закріпленими тілами і системами, матеріалами з незмінними властивостями.

Перший сумнів вирішується в реальній школі негласною установкою, що сповідається кожним «архітектором»: цінувати роботу кінець кінцем треба по її художніх достоїнствах. Що робить позиції архітектури, з одного боку, спірними (вона нічим не може довести правильність своїх рішень сторонньому). З іншої – таємничо-піднесеними.

Може, треба повчитися градувати відчуття витонченого, ступінь артистичності? Іншими словами, виробити правила оцінки хоч би однієї сторони образу – його естетичної досконалості, залишивши питання смислового змісту на авторський розсуд. Але і це сьогодні недосяжно – розрізнити в реальній практиці «непривабливе» від «просто красивого» або «красивого у всіх відношеннях», виявляється, посилено тільки кількісному суду експертів. А їх окремі думки, як правило, суперечливі.

Друге – не вирішується ніяк. Тому що для його розсіяння треба трохи не повністю перебудувати учбові плани і програми, націлюючи їх на вивчення перш за все сучасних форм проектної практики, на аналіз нестандартних умов їх сприйняття, концентруючи увагу студентів на нестабільних і динамічних формах нашого буття, зокрема – на перспективних, футурологічних моделях його організації. Але для цього сьогодні немає умов.

Приклад – професійна література, яка зайнята в основному описом і перерахуванням всіх що коли-небудь зустрічалися в історичних архітектурних тем і мотивів, іноді аналізуючи їх форму (комп'ютерну, пластику, пропорції і т.д.). Але навіть поверхневий погляд на ці описи свідчить: число потенційних варіацій візуальних співскладаємих, які можна задіювати навіть в найконкретніших завданнях і ситуаціях – нескінченно. А значить, намагатися завчити ці варіанти безглуздо.

Скоріше, слід навчати законам перетворення «натурального» зорового ряду, утвореного сприйняттям даного поєднання архітектурних форм, в конкретні емоційно-плотські реакції. Тоді архітектурна творчість перейде з області нескінченної сліпої комбінаторики (як при обертанні калейдоскопа) до цілеспрямованого пошуку художнього змісту. Але для цього треба спочатку систематизувати ці реакції – розбити на класи, види, встановити межі їх допустимих і «неправильних» поєднань.

Архітектурно-дизайнерське проектування різко відрізняється від архітектурного, оскільки має справу і з власне простором, і з просторовою організацією його функціонального змісту і матеріального наповнення. І всім їм треба знайти своє місце в алгоритмі проектних дій. Тоді самі по собі зовсім не обов'язкові приватні положення складаються в комплекс, систему взаємно підтримуючих один одного вказівок, достатньо вільну, щоб не утрудняти фантазію і волю проектувальника, але обкреслену так, щоб позбавити його від тупикових проектних варіантів. От чому поняття «комплексність» (сукупність різнорідних дій і

заходів, направлених на отримання цілісного наперед очікуваного результату) є ключовим в змісті допомоги.

Свідомо управляти цими процесами можна, якщо наперед встановити і навчитися використовувати закономірні зв'язки між порядком виконання тих або інших проектних пропозицій і у відповідь реакціями на них майбутнього середовищного організму: нам треба точно знати, які наші дії приведуть до реалізації авторського задуму.

Завдання не просте. Хоч би тому, що зміст категорії «середовище» є дуже нерухомий, мінливий. На відміну від архітектурного, середовищний твір не можна представити як якийсь стабільно існуючий матеріально-фізичний об'єкт, даний нам в зорових відчуттях. Образ середовища спочатку включає настрої, емоції її споживача, естетичне забарвлення його діяльності, яке просто не може бути завжди однакове. Більш того, середовище в принципі динамічне, міняючи ідейний, а значить, і образний зміст залежно від того, які функції тут здійснюються в даний момент. Нарешті, середовищні відчуття безпосередньо залежать від природно виникаючих змін в устаткуванні процесів, що відбуваються тут. Що означає – архітектор-дизайнер складає не проект середовища в повному її розумінні, а вузько націлений варіант предметно-просторових поєднань, потрібних для її виникнення і існування.

Сказане пояснює близькість методології архітектурного і архітектурно-дизайнерського проектування – обидві спеціальності мають справу із зоровими образами оточуючої нас реальності, використовуючи їх особливості для пробудження ідейно-естетичних реакцій глядача. Але тут же лежить і грань між архітектурою і середовищним дизайном: останній включає в орбіту своєї діяльності суперечливий і часто від нього не залежний предметний комплекс середовища.

Еволюція інтер'єру в цілому слідує за стилістичними змінами архітектури. Неможливо відокремити одне від іншого. Але інтер'єр разом з тим володіє тільки йому одному властивими рисами. Зокрема, інтер'єр чуйніше і диференційованіше реагує на зміни смаків і естетичних вимог. Дуже часто загальний стилістичний характер архітектури зберігається впродовж сторіч, а у внутрішні обробки за цей час вже проникають інші настрої, вносяться нові нюанси. Це пояснюється значною мірою особливим тісним зв'язком інтер'єру з життям, з побутом, з побажаннями і витребеньками замовників, що деколи вносили значні корективи до системи убрання приміщень.

Саме конструктивне планування інтер'єру більшою мірою впливає на формування особи студента як дизайнера, де він проводить значну частину свого часу. На жаль, предметне середовище аудиторії зв'язується тільки з організаційними зручностями, розрахованими на мінімальне витрачання часу на викладання і організацію учбово-виховного процесу сприйняття студентом. Тоді як сучасний стандарт освіти вимагає осмислення безлічі функцій і аспектів інтер'єру, що впливають на якість

навчання, на результати якого впливає внутрішнє самопочуття студента, безпосередньо пов'язане з характером організації інтер'єру аудиторії.

Професійний рівень системи дизайн-освіти передбачає цілеспрямовану підготовку фахівців, що безпосередньо працюють у сферах дизайнерської практики, науки та освіти. У зв'язку з чим постає питання інформаційного забезпечення навчального процесу, створення його предметного середовища, що відповідає сучасному рівню розвитку дизайну та найкращому досвіду його викладання. Комплексний підхід розв'язання завдань, що виникають у ході професійної роботи дизайнера, передбачає розгляд будь-якого об'єкта у взаємодії з усім середовищем, що вимагає від дизайнера спеціальних знань.

Творча людина – це людина, здатна по-новому обробляти інформацію, що мається під рукою, - звичайні дані, що сприймаються органами чуттів, що доступні всім нам. Слід пам'ятати, що творчі здібності розвиваються, збагачуються і вдосконалюються протягом усього життя дизайнера. Розкривається творча індивідуальність, розвивається активність, ініціативність, самостійність майбутніх фахівців.

Оволодіння знаннями щодо проблем матеріальної і проектної культури, її естетичної складової, поглиблення усвідомленого естетичного сприйняття навколишнього світу, а також ролі, місця і можливостей в ньому сучасного дизайну, виховання естетичного смаку і стійких критеріїв оцінювання якості виробів та об'єктів предметного середовища, засвоєння методів, притаманних проектній культурі, розвиток творчої особистості – пріоритетні напрямки розвитку дизайнерської освіти.

В дослідженні розглянута актуальна проблема в теоретичному та практичному плані, яка заключається в формуванні дизайнерських вмінь і навиків студента в організації предметно-просторового середовища навчальних закладів. Актуальність проблеми зумовлена тим, що сучасна система навчання та виховання недостатньо приділяє увагу дизайнерській підготовці майбутніх викладачів і проблемі виховання їх проектної культури як необхідний показник різносторонньої освіти ерудованого висококваліфікованого спеціаліста.

Список використаної літератури

- 1. Бабічев О. І., Швирка В. М.** Мистецтво та становлення особистості студента (естетичний аспект). Методичний посібник / О. І. Бабічев, В. М. Швирка. – Луганськ: Альма-матер, 2005. – 124 с.
- 2. Варданян Р. В.** Мирова художественная культура. Архітектура / Р. В. Варданян. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 400 с.
- 3. Заенчик В. М.** Основы творческо-конструкторской деятельности: Методы и организация: Учебник для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Заенчик, А. А. Карачев, В. Е. Шмелев. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 320 с.
- 4. Махлина С. Т.** Искусство интерьера / С. Т. Махлина.— СПб.: Знание,

1992.— 32 с. **5. Протопопов В. В.** Дизайн интерьера (Теория и практика организации домашнего интерьера) / В. В. Протопопов. - Ростов н/Д : МарТ, 2004. - 128 с. **6. Сурина М. О.** Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. Серия. "Школа дизайна" / М. О. Сурина. – Ростов н/Д : МарТ, 2003. – 288 с. **7. Шимко В. Т.** Архитектурно-дизайнерское проектирование / В. Т. Шимко. – М. : Архитектура-С, 2004. – 296 с.

Петров В. С. Предметно-просторове середовище вищих навчальних закладів як чинник формування дизайнерських умінь і навичок студентів

У статті розглядаються особливості формування дизайнерських умінь і навичок студентів у вищому навчальному закладі, використання форм і методів, які сприяють формуванню професійної естетичної культури майбутніх дизайнерів при організації предметно-просторового середовища навчальних закладів.

Ключові слова: формування дизайнерських умінь і навичок, формування професійної естетичної культури, організація предметно-просторового середовища.

Петров В. С. Предметно-пространственная среда высших учебных заведений как фактор формирования дизайнерских умений и навыков студентов

В статье рассматриваются особенности формирования умений и навыков студентов-дизайнеров в высшем учебном заведении, использование форм и методов, которые содействуют формированию профессиональной эстетической культуры будущих дизайнеров при организации предметно-пространственной среды учебных заведений.

Ключевые слова: формирование обучения, формирование профессиональной эстетической культуры, организация предметно-пространственной среды.

Petrov V. S. Subject-Spatial Environment of Higher Education Institutions as a Factor Shaping Design Skills of Students.

In article features forming design skills of students in higher education, the use of forms and techniques that contribute to the formation of professional aesthetic culture future designers in the organization of subject-spatial environment education. Actuality of the article is predefined that modern system of studies and education it is not enough spares attention designer preparation of future teachers and problem of education of their project culture as an index of scalene education of erudite highly skilled specialist is needed.

Capture knowledges in relation to the problems of financial and project culture, its aesthetically beautiful constituent, deepening of the realized aesthetically beautiful perception of outward things, and also role, place and possibilities in him modern design, education of aesthetically beautiful taste

and proof criteria of evaluation of quality of wares and objects of subject environment, mastering of methods, inherent a project culture, development of creative personality is priorities for the development of designer education.

Key words: forming of teaching, forming of professional aesthetic culture, organization of in-spatial environment.

Стаття надійшла до редакції 12.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Овчаренко Г. Е.

УДК 793.3

О. А. Плахотнюк

СЦЕНІЧНІ ТА ПОБУТОВІ ФОРМИ ДЖАЗ-ТАНЦЮ

Джазові танці відрізнялися від звичних, так як саме в них ритм рухів танцівника відповідав ритму музики. Виконавець танців своїм тілом і пластикою «слухав» і відтворював всі естетичні, смислові, імпульсивні та імпровізаційні забарвлення джазових музичних композицій. Він, переходить повністю на ритм джазу, відмовляється від танцю лінійного і моноцентричного, прагне оволодіти танцем поліцентричним, в якому кожна частина тіла людини діє незалежно, наскільки це можливо, причому неодмінно в різних ритмах.

Мета – виявити і схарактеризувати сценічні та побутові форми джаз-танцю.

Завдання:

- проаналізувати стан досліджень в хореографічній культурі ХХ ст. в науковій літературі.
- надати визначення джаз-танців;
- охарактеризувати сценічні та побутові форми джаз танців.

Проблематику розвитку джаз-танцю як сучасного хореографічного мистецтва досліджували Ф.М. Софронов, В. Д. Конен, Н. Е. Шереметьєвская, В. Ю. Нікітін, Д. І. Шариков.

Софронов Ф.М. визначив загальну думку критиків початку ХХ століття: «У провину джазовим танцям ставилося також те, що вони були танцями «без історії». Критики були впевнені, що джазові танці, що входять в історію пластичного мистецтва, зустрічаються рідко. З їх точки зору, таким танцем був тільки танго, що стало – як вони вважали – основним джерелом всіх нових танців. Існувало також думка про те, що саме танго породило свого часу чарльстон. Вона не тільки концентрувати нові віяння в масовій музичній і танцювальній культурі, та і визначила моду, зачіски, стилу, поведінки і манери рухатись» [1. с. 185].

Для європейських критиків джаз-танець здавався настільки незвичайним, що про нього говорили як про щось «зовсім не англійське» і «зовсім не американське». Отже, їх займала національна приналежність нового танцю. Незабаром вони впевнено заговорили про те, що джазовий танець інтернаціональний, як би зауваживши, що регтайм – перша міжнародна танцювальна музика. Потім побачили в джазі різнобічність і свободу народних африканських танців, і заявили, що джаз відчуває свої витoki, і таким чином об'єднує всіх танцюючих. Його африканські елементи позначилися на американській «білій» естраді, якій передував театр менестрелів. Але в Європі існували лише натяки на них, і вони були помічені першими європейськими критиками джазу. Які писали про те, що в процесі танцю пари знаходять подібні фізико-ритмічні реакції, що природно, оскільки ритм джазу має обрядові коріння; у всіх танцюючих тому виникають і однотипні емоції. [1, с. 185-186].

Уже в перші роки існування джаз-танець був тісно пов'язаний з джазовою музикою, тому досить часто музичні і танцювальні форми джазу мають одну й ту ж назву (регтайм, свінг, фокстрот, рок-н-рол, бугі-вугі).

Регтайм (від англ. *rag* — розірваний, англ. *time* — час, ритм, такт) як музичний твір він характеризується як жанр американської музики, спочатку виник як спосіб гри на фортепіано, який імітував звучання банджо, а в 90-х роках XIX століття розвинувся як інструментальна форма. Назва регтайм поширилася завдяки п'єсі У. Біба «Ragtime March» (1897). Поряд із блюзом, регтайм є одним із найважливіших джерел, з яких виник джаз. [2, с. 218] форма міської танцювальної музики американських негрів. Сформувалась наприкінці XIX ст. у кафе й танцювальних залах. Є одним з попередників джазу, на основі його танцювальних форм формується американський модний салонний бальний танець з такою ж назвою. Від нього походять фокстрот, ту-степ, ван-степ [2, с. 218-219].

Свінг (від англ. *swing* – балансування, гойдання) – ритмічний феномен, один із визначних елементів джазу, у якому ритмічна пульсація характеризується не збіганням акцентів мелодійної та ритмічної лінії, постійна ритмічна пульсація.

Свінг – група танців, що розвинулися під час «епохи свінгу» (пізні 1920-ті – 1940-ві роки XX століття), а також сучасні танці, що відбулися від них. Історично свінг відноситься до афро-американської народної танцювальної традиції, хоча є деякі винятки, які були поширені серед білих. Майже всі форми свінгу характеризуються синкоповані (укороченим) ритмом, характерним для афро-американської і західно-африканської музики і танцю і з джазовими танцями епохи джазу (з кінця XIX століття до 1940-х років). Більшість різновидів свінгу розвивалися разом з музичним жанром «свінг», хоча багато хто з цих стилів і їх похідні зараз танцюються під сучасну музику. У наш час свінг поширений в багатьох розвинених західних і азіатських країнах, хоча в

кожному місті і країні по-різному популярні ті або інші танці, їх культура і "відповідна" під них музика. [3].

Джиттербарг – (англ. *jitterbug, jitters* – біла гарячка, панікер, переляк) – побутовий танець, популярний в 1940-их роках в США. Виконувався під джазову музику в швидкому темпі. Характеризується вільними свінговими рухами. [4.с. 84]

Кек-уок – (англ. *cake-walk* – дослівно: хода з пирогом, похід за пирогом) танець джазового походження, що виник у другій половині XIX у виступах менестрель-шоу, свою назву він отримав від існуючого в південних штатах Америки традиції нагороджувати кращих чорних танцівників солодощами. В першій половині XX століття кек-уок став популярним танцем в Європі [5, с. 14]. Музичний розмір – 2/4 з характерним синкопованим ритмом, близьким до регтайму. Виконується в темпі швидкого маршу [2, с. 114].

Ту-степ – (англ. *two-step* – два кроки) – салонний танець, що виник у Північній Америці на початку XX століття. Музичний розмір 2/4. [6, с. 335], за ритмом близький до польки. Темп швидкий, маршоподібний.

Чарльстон – це танець, названий так на честь міста Чарльстон в Південній Кароліні. Ритм набув поширення в мейнстрімній музиці США після прем'єри на Бродвеї шоу під назвою «Runnin' 'Wild», в якій дебютувала пісня «Чарльстон», написана Джеймсом П. Джонсоном і негайно стала хітом [3].

Однією з причин популярності чарльстону – це використання його у музикальних фільмах. В Америці дівчат що виконували його на екрані називали розповсюдження завдяки кіномистецтву яке досить завзято експлуатувало цей танець «флаппер» – амплуа, що з'явилося на екрані в «епоху джазу». Дівчина-«флаппер», або «джаз-бєбі». (Flappers були «Нове покоління» молодих західних жінок в 1920-х років, які носили короткі спідниці, стриженими волоссям, слухали джаз, і хизувався своєю зневагою до того, що тоді вважалося прийнятним поведінкою. Flappers вважалися зухвалими за носіння надмірного макіяжу, питво, сексуальності в невимушеній манері, куріння, водіння автомобілів та іншої зневажаючи соціальні та сексуальні норми [3]) Приходить на зміну героїням вікторіанських мелодрам... Їх мета надзвичайно проста – насолоджуватись життям. З фільму в фільм вони танцювали модні танці, головним чином чарльстон,...» [9, с. 73]

Чарльстон – один з прабатьків лінді-хопу, який з'явився в 1930-х роках.

Лінді-хоп – (англ. *Lindy Hop. Lindy* – скорочене ім'я Ліндберга, *hop* – стрибок, дослівне «стрибок Ліндберга через океан») – побутовий танець, виник в Нью-Йорке в 1926 році, популярний в США і Європі в кінці 1920 – на початку 1930-их років. Танець афро-американського походження, належить до танців свінгового напрямку, виконується під джазову музику свінг. Представляє собою сплав джазового танцю, чечітки, чарльстона і танцю брейкевей. Виконується сольо і в парі.

Основний рух – свінг аут (swing-out), швидкий оберт [4, с. 157]. Це – парний танець, як його похідні виникли такі танці, як: рок-н-рол, буги-вуги, ритм-енд-блюз та інші [7, с. 3]. У 80-ті роки ХХ сторіччя лінді-хоп був відроджений американськими, шведськими та британськими танцюристами. Наразі школи лінді-хопу існують у багатьох країнах світу, у тому числі й в Україні.

Уан-степ – (англ. *one* – один, *step* – крок) – салонний танець, у 20 – 30-их роках ХХ століття виник у Північній Америці та поширився в Європі. Один із попередників фокстроту. Музичний розмір – 2/4 або 5/8. виконується в темпі швидкого кроку. Наприкінці 1920 років ХХ століття уан-степ поступився квік-степу [2, с. 281].

Фокстрот – (англ. *foxtrot* – буквально лисячий біг *fox* – лисиця і *trot* – швидкий крок) – швидкий бальний танець, що входить до стандартної програми. Походження назви танцю не зовсім ясне. Вважається, що танець названий за іменем винахідника – водевільного актора Гаррі Фокса, однак, мабуть, не обійшлося без асоціації з кроком лисиці. Фокстрот виник в 1914, Пізніше танець був стандартизований Артуром Марреєм. В початковій версії фокстрот танцювали під реґтайм, на сьогодні в сучасних бальних танцях використовується під свінгову музику. Танцюється під музику з розміром 4/4 в темпі 28-30 тактів за хвилину [8, с. 170].

Квікстеп – (англ. *quick step*, – швидкий крок *Quickstep* – швидкий фокстрот) — бальний танець стандартної програми, швидкий фокстрот. Танцюється під музику з розміром 4/4 в темпі 50-52 такти за хвилину [8, с. 50]. Якщо термін «фокстрот» за однією з версій образний і в буквальному перекладі означає «крок лисиці», то термін «квікстеп» більш точний, тобто «швидкий крок». Дійсно, мова йде про танець, який відповідно до його живого ритму вимагає від виконавця легкості, рухливості. Багатий варіаціями, квікстеп прийнято вважати «малою граматиною» стандартних танців. Рух швидке, легке, повітряне, стрімке, швидкісне. Акцент: на 1 і 3 удари. Змагання: 1,5-2 хвилини. Підйом і Зниження: починається підйом в кінці 1, продовжується протягом 2 і 3, верх / низ в кінці 4 [3].

Шимі – (англ. *shimmy*) – бальний танець, американський різновид фокстроту. Музичний розмір – 2/4, темп помірно швидкий. В Європі набув популярності в 20-их роках ХХ століття [2, с. 317].

Шейк – (англ. *shake* – труситись, тремтіти, дрижати) – популярний у першій половині 60-их років ХХ століття танець. Музичний розмір – 4/4 [2, с. 280].

Твіст – (англ. *twist* – поворот, крутіння) – 1) ритмічний помірно швидкий танець з характерними рухами стегон [6, с. 322]; 3 групи рок-н-ролу, музику якого створив Х. Боланд у 1958 році, ви конав у 1961 році неґритянський співак Ч. Чеккер, супроводжуючи спів танцювальними рухами. У 1961 – 1963-их рр. твіст набув широкої популярності в молодіжному середовищі [2, с. 267]. 2) музика для такого танцю.

Музичний розмір 4/4, сильні долі акцентовані, темп швидкий, ритм чіткий.

Джайв – (англ. *jive*) – танець афро-американського походження, що з'явився в США на початку 1940-х. Він є різновидом свінгу зі швидкими і вільними рухами. Сучасний джайв сильно відрізняється від свінгу по манері, хоча в ньому часто використовують ті ж фігури і рухи, та їх стиль схожий [3]. Як бальний танець, розроблений в Англії під впливом американського свінгу. Ритм джайву дуже гарно задається під рок-н-рольну музику. Танець джайв виконується на змаганнях з бальних танців. З 5-ти танців латиноамериканської програми джайв завжди йде останнім і є апофеозом змагальної програми. Цей танець дуже швидкий і іскрометний. Таким чином, він дозволяє парам продемонструвати не тільки технічну майстерність, а й показати свою фізичну підготовку.

Рок-н-рол – (англ. *rock'n'roll, rock and roll* – гойдатись і крутитись) – парний побутовий імпровізаційний танець американського походження. Здобув широку популярність у середині 50-их років ХХ століття; виділяється крайньою експресивністю, хореографічними підтримками й підкресленою необмеженістю стосовно партнерші; музичний розмір – 4/4; темп – від помірного швидкого до швидкого [6, с. 282].

Бугі-вугі – (англ. *boogie woogie*) – соціальний танець, що з'явився в Європі в другій половині 1940-х на основі лінді-хопу. Відноситься до свінгових танців, виповнюється під рок-н-рол і рокабіллі. Найбільш близькі до бугі-вугі танцювальні стилі лінді-хоп і має поширення в США та Європі. У музичному мистецтві бугі-вугі – імпровізаційна форма в джазі, один з найбільш ранніх видів негритянського блюзу на фортепіано. Бугі-вугі став модним засобом виразності джазу наприкінці 30-их рр. ХХ століття і вплинув на розвиток джазу, особливо – свінгу [2, с. 32].

Спочатку терміном бугі-вугі називали стиль гри на фортепіано, коли ліва рука піаніста постійно перебувала майже на одному місці клавіатури, а права рука музиканта, незалежно від того що грає ліва, набувала повну свободу в створенні мелодійних ліній. Правою рукою обігравалися прості, але виразно ритмізована фігури, або енергійно висікалися акорди. Ударна манера звуковидобування, відмова від застосування педалі, переважання безперервного ритмічного руху у вигляді рівних восьмих тривалості, триолей або пунктирного «човганого» ритму. З цього повного нехтування всіх правил традиційної техніки виникла нова, не менш віртуозна і специфічна техніка виконання – бугі-вугі, що створює враження, що грають два музиканта.

Як завжди – за музикою слідували танці. Основний період розвитку танцю бугі-вугі припадає на кінець сорокових – початок п'ятдесятих років ХХ століття. Під час другої світової війни американські солдати завезли в Європу свінгові танці. Європейці переробили їх, взявши за основу в форму танцю, який зараз ми називаємо бугі-вугі. З

поява твісту бугі-вугі був всіма тимчасово забутий, крім професійних танцюристів – в Європі з'явилися змагальні форми-синоніми бугі-вугі – джайв і акробатичний рок-н-рол.

Теп-танець (*tep danse*) у дослівному перекладі танець зі стуком його також називали степ, чечітка. Назва «степ» походить (англ. *step* – крок) однак у західній хореографії цей термін невідомий, натомість широко вживається *tap* (англ. *tap* – «стукати», «легкий стукіт»). Характерною особливістю танцю є ритмічна ударна робота ніг; як звичай виконується в спеціальному взутті, підбитим металевими пластинами (втім, металеві пластини – це вже завоювання нового часу) [3].

Теп – стиль у сучасній хореографії; його характерні риси: акцент на індивідуальну майстерність, імпровізаційність та чіткий удар і ритм, легкість, незначна робота корпусу порівняно з ногами, які відповідають за головну техніку. Теп зазнав впливу афро-американського, російського та ірландського «ударного» танцю. В. Конен дає характеристику виконавця теп-танцю: «тіло залишалось у строго контрольованому врівноваженому стані, руки висіли як безформні ганчірки. Уся енергія танцівника, вся його феноменальна майстерність і швидкі темпи втілилися в роботі ніг, в особливості стопи. Точні синхронні акценти, виконані п'ятою одної ноги і пальцями іншої...» [10, с. 111].

У пострадянському суспільстві цей танець мав назви степ, чечітка.

Теп-танець переживав різноманітні часи за період свого існування з неймовірної популярності початку ХХ століття до майже забуття у 50 – 70-их роках ХХ століття. В часопису «Америка» за червень 1985 року, зазначалось про новий пік популярності теп-танцю в Сполучених Штатах Америки: «Теп-танець була вельми популярним видом танцювального мистецтва в американському кіно і в бродвейських мюзиклах в 30 – 40-х роках, але в останні десятиліття вона майже зникла з підмостків і з екрану. Нині теп-танець переживає новий розквіт і знову захоплює сцени.

Слід наголосити на внескові українських митців з Львова у розвиток теп танець, Шереметьєвская відзначає, що в довоєнному Львові було багато джазових концертів: «до прикладу, Львівський теп-джаз Генриха Варса, завершував свої виступи піснею «Чекаємо вас у Львові», яку всюди співали... до речі, в складі джазу був чудовий степист» [11, с. 68]. Сьогодні теп-танець вивчається ряді навчальних закладів: Київській державній академії керівних кадрів культури, Київському педагогічному Університеті імені Михайла Драгоманова, Рівненському державному гуманітарному університеті, Львівському національному університеті імені Івана Франка, та інших навчальних закладах.

Одним із популярних видів сучасного джаз-танцю став бродвей-джаз. Цей стиль виник ще в 20-ті роки ХХ століття, в той час, коли

джазовим танцем стали займатися професійно. Танцювальна техніка джаз стала наслідком величезної популярності бродвейських мюзиклів і взяла свою назву від нью-йоркської вулиці Бродвей, де і знаходиться знамениті театри. Для американців мюзикл став справжнім святом і виділився в окреме театральне мистецтво, а танець в ньому був обов'язковим елементом. Бродвей-джаз припускає виконання танцювальних номерів з відомих мюзиклів [3]. Це дуже енергійний, зворушливий і емоційний стиль, який вимагає від виконавців-акторів володіння не лише хореографічною технікою для професійного виконання танцювальних па, неповторності, виразності, а і високим рівнем акторської майстерності, часом і володіння вокальними даними, що вимагає втілення на сцені художнього образу у відповідності до драматургії літературного першоджерела.

Отже бродвей-джаз танець (англ. – *Broadway Jazz*) це – напрямок джаз-танцю, що традиційно використовується при постановці мюзиклів. Передбачає виконання танцювальних номерів з мюзиклів або концертних номерів максимально наближених до стилістики мюзиклу. Манера виконання залежить від характеру мюзиклу і базується на оригінальних комбінаціях, застосовуваних при його постановці. Свою назву отримав від вулиці Бродвей в Лінкольн-центрі, місто Нью-Йорк США, де знаходяться 40 професійних театрів.

Афро-джаз танець – (англ. *afro-jazz dance*) – сценічна форма сучасного танцю, один з різновидів джаз-танцю, що поєднує класичні хореографічні джазові елементи (повороти, прогини, нахили, хвилеподібні рухи в спинних суглобах, стрибки, кроси підбивання ніг з просуванням вперед, пози арч та колапс, крученням стегон, хаотичним викиданням в сторони рук і ніг, тощо) та етнічну пластику африканського танцю що формувалася під впливом релігійних вірувань, фольклору і танцювальної культури країн Африки. Відрізняється високою емоційністю і енергійністю виконання, характерним ритмічним малюнком пов'язаний з ритмікою ударних інструментів, складністю віртуозної техніки у своїх ритмічно-динамічних рухах, переміщеннях, та використання різних рівнів виконання (партерна, стрибкові частини) танцювальних па.

Музичним супроводом для афро-джаз танцю виступає як традиційна африканська музика так і афро-рок, афро-американська музика, афро-кубинський джаз, які в собі несуть характерні ознаки і традиції африканської культури, спів африканських пісень і стукіт у барабани. Музичний матеріал характеризується певною ритмічною формою, яка відзначається складністю, застосуванням розвинених форм поліметрії та поліритмії, що створюють спільне перехресне звучання ритмів кількох барабанів, породжуючи ефект синкопування.

Фольк-джаз танець – сценічна форма сучасного джаз-танцю. В якому зливається етнічні та фольклорні елементи танцю з джазовою манерою виконання. Виконання народних рухів у сучасному джаз-танці

не вимагає буквального відтворення тієї чи іншої національної хореографічної лексики, джаз-танець у своєму арсеналі використовує узагальнені пластичні елементи. Своім коріння погодить ще з періоду коли елементи фольклору різних етносів, що проживали в Америці, зустрілися в осередку міста, в них вже проявились відповідні модифікації пов'язані з урбанізаційним середовищем. Цей «новий» міський фольклор ввійшов у взаємодію при зіткненні з джазом. Подібний генезис характеризує не тільки джаз-танець. У 30 – 40-х роках ХХ ст. під дією таких факторів, як вплив урбанізованої культури на село, розширення інформативного поля, починають побутувати нові види танців: вальс, парапет, краков'як, згодом – фокстрот, танго інші. Паралельно продовжували життя коломийкові рухи, гопачки, козачки [12, с. 314]. Фольк-джаз танець в першій половині ХХІ століття знаходить своє застосування у телевізійних проектах і шоу програмах. Наприклад у всіх сезонах телевізійного проекту «Танцюють всі!» в конкурсних композиціях представлені дуети, що виконують фольк-джаз танець [13].

Контемпорарі джаз-танець (контемп-джаз-танець) – (англ. *contemporary jazz dance* де: *contemporary* – ровесник, сучасний, одночасний; *jazz*: як дієслово – збуджувати, активізувати, захоплювати; як іменник – міць, поривчастість, екстаз; *dance* – як іменник – танець, танок, як дієслово – танцювати, танцюватимуть, потанцювати) – вид сучасної хореографії джазового походження. По суті, є загальним терміном для популярної джазового танцю кінця ХХ – першого десятиліття ХХІ століття, як продовження тенденцій розвитку синтезу джазового мистецтва сьогодення.

Отже з своїми найрізноманітнішими напрямками джаз-танець займає одне з важливих місць у сучасному хореографічному мистецтві. Його використання надає можливість втілювати на сцені різноманітні образи і сюжети, він задовольняє потреби сучасності для реалізації і вираження через мистецтво танцю. Розуміння й знання джаз-танцю допомагають більш глибоко аналізувати хореографічні твори у всіх їх проявах і виявленнях.

Список використаної літератури

- 1. Софронов Ф. М.** Джаз і спорідненні йому форми в культурному просторі Центральної Європи 1920-х років. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02 – Музичне мистецтво / Софронов Федір Михайлович ; Московська державна консерваторія імені П.І. Чайковського, Державний інститут мистецтвознавства Росії. – М., 2003. – 218 с.
- 2. Юцевич Ю. Є.** Музыка. Словник-довідник : довід. / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Начальна книга – Богдан, 2003. – 352 с., : 77 нотних прикладів та малюнків.
- 3. Джаз.** Техника. [Електрон. ресурс] – Режим доступу : http://www.vestadance.ru/blog/post_1191416603.html Заголовок з екрану.
- 4. Балет.** Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов

и понятий. Справочник / сост. Н.А. Александрова. – СПб. : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 416 с. : ил. – (Мир культуры, истории и философии). **5. Музыка наших дней** : справочник / [куратор М. Аксёнова, глав. ред. Д. Володихин, ответ. ред. Н. Майсурян, Д. Михайлов]. – М. : «Аванта+», 2002. – 432 с. : ил. – (Серия «Современная энциклопедия Аванта+»). **6. Корінний М. М.** Короткий енциклопедичний словник з культури / М.М. Корінний, В.Ф. Шевченко. – К. : Україна, 2003. – 384 с. **7. Диниц О. В.** Джазовые танцы / О.В. Диниц. – М. : ООО "Издательство АСТ"; Донецк: «Сталкер», 2003. – 61 с. : ил. **8. Мур А.** Бальні танці : навчальний посібник : пер. з англ. С.Ю. Бардиной / Алекс Мур. – М. : ООО «Издательство АСТ»; ООО «Издательство Астрель». 2004. – 319 с. : іл. **9. Мусієнко Н. Б.** Світло далеких зірок / Н. Б. Мусієнко, О.С. Мусієнко, В.Р. Слободян: Мистецтвознавче видання. – К. : Мистецтво, 1995. – 192 с. : іл. **10. Конен В.** Рождения джаза / В.Д. Конен. – М. : Советский композитор, 1984. – 312 с. : ил. **11. Шереметьевская Н. В.** Прогулка в ритмах степа [Текст] : монография / Н.В. Шереметевская. – М. : Печатное дело, 1996. – 240 с. : ил. **12. Українська етнологія** : навч. посіб. / за ред. В. Борисенко. – К. : Либідь, 2007. – 400 с. **13. Танцюють всі!** : журнал / ЧАО «Международный медиа центр – СТБ» – К., № 3, 4. ноябрь 2011.

Плахотнюк О. А. Сценічні та побутові форми джаз-танцю

В статті розглядаються сценічні та побутові форми джаз-танцю виявляється їх особливості, надається характеристика, і коротенька історична довідка розвитку.

Ключові слова: регтайм, свінг, джиттербарг, кек-уок, ту-степ, чарльстон, лінді-хоп, уан-степ, фокстрот, квікстеп, шимі, шейк, твіст, джайв, рок-н-рол, бугі-вугі, теп-данс, бродвей-джаз танець, афро-джаз танець, фольк-джаз танець, контемпорарі джаз-танець.

Плахотнюк А. А. Сценические и бытовые формы джаз-танца

В статье рассматриваются сценические и бытовые формы джаз-танца проявления и особенности, данна характеристика, и короткая историческая справка их развития.

Ключевые слова: регтайм, свинг, джиттербарг, кек-уок, ту-степ, чарльстон, линди-хоп, уан-степ, фокстрот, квикстеп, шими, шейк, твист, джайв, рок-н-ролл, буги-вуги, теп-данс, бродвей-джаз танец, афро-джаз танец, фольк-джаз танец, контемпорари джаз-танец.

Plakhotnyuk O. A. Spectacle and Widespread Form of Jazz-Dance

In the article the stage and everyday forms of jazz dance presentation and features characteristic of Dunn, and a short historical background of their development. The purpose of this writing - to identify and characterize the stage and everyday forms of jazz dance.

Objectives:

- To analyze the state of research in choreographic culture of the 20th century in the scientific literature since the choreography.

- Provide a definition of jazz dance;

- Describe the spectacle and widespread of jazz dance.

The problem has been the development of jazz dance as a modern choreography investigated F. M. Sofronov, W. D. Conen, N. E. Sheremetyevskaya, W. Y. Nikitin, D. I. Sharikov.

Jazz dance is different from traditional dance forms. It beat movements dancer meets rhythm music. Artist dances with her body and plays all plastic aesthetic, semantic, pulses and improvisation, jazz coloring. Jazz dance is completely transferred to the rhythm of jazz. He was not typical linearity and mono tsentrychnist, but rather seeks to master the dance polycentric, in which each part of the body acting independently of one another, in different rhythms.

Already in the early years of jazz dance was closely associated with jazz music, so often music and dance form of jazz with the same name (ragtime, swing, foxtrot, rock and roll, boogie-woogie).

His diverse areas of jazz dance is one of the important places in modern choreographic art. Its use provides an opportunity to implement at the scene various images and stories, it meets the needs of the present and for the implementation of expression through the art of dance. Understanding and knowledge of jazz dance help to more deeply analyze choreographic works in all their manifestations and detection.

Key words: ragtime, swing, dzhitterbarg, cake-walk, the one-step, Charleston, Lindy Hop, Wan-step, foxtrot, quickstep, Shimi, the twist, twist, jive, rock n 'roll, boogie-woogie, heat dance, Broadway jazz dance, African dance, jazz, folk, jazz dance, Contemporary jazz dance.

Стаття надійшла до редакції 13.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р мистецтвознав., проф. Козаренко О. В.

УДК: [793.31+37.035.6]: 378.147

Т. І. Сердюк

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ У СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Історія народу, як і життя людини, має героїчні, трагічні, щасливі і нещасливі сторінки. Оскільки в героїчному найбільше проявляється національний характер народу, його душевна краса, його талант, то ці сторінки особливо хвилюють і викликають почуття національної гордості. В історичному минулому українського народу було таке

неповторне і легендарне явище, як Запорізька Січ. Це про неї М.Гоголь у своєму творі «Тарас Бульба» писав: «Так ось вона, Січ! Ось те гніздо, звідки вилітають усі ті горді й дужі, як леви! Ось звідки розливається воля й козацтво на всю Україну!» [1].

Українська козащина – один з тих світових феноменів, який донині прагнуть осягнути численні дослідники. Справжнім лицарським орденом була Запорізька Січ – осередок православ'я, національно-визвольних рухів в Україні. Запорізька Січ відігравала особливу роль у формуванні лицарсько-патріотичних якостей національного захисника Вітчизни.

Духовні козацькі традиції, які були притаманні лицарям Запорізької Січі, з усією повнотою втілили в собі героїко-патріотичний дух українців, піднісши його до найвищих світових висот. Ми переконані, що національне відродження найкращої спадщини українського козацтва є актуальним завданням докорінного реформування процесу навчання і виховання молодого покоління у вищій педагогічній школі.

Розкриття теми нашої статті передбачає вирішення низки **завдань**:

- проаналізувати сучасні наукові дослідження з проблеми патріотичного виховання на засадах козацької педагогіки;
- дослідити процес зародження танцювального мистецтва в козацькому середовищі;
- визначити потенціал козацького танцю, як потужного засобу виховання патріотичних почуттів у майбутніх педагогів-хореографів.

Проблема патріотичного виховання завжди займала одне з провідних місць у вітчизняній педагогічній думці різних часів. Виховні традиції української педагогіки склалися впродовж багатьох століть. За цей період наш народ набрав великого досвіду виховання, створив власну педагогічну культуру, в основі якої лежать ідеї народності, духовності, гуманізму, демократизму, патріотизму тощо.

Багатьма дослідниками, патріотизм визначено, як моральний і політичний принцип, соціальне відчуття, змістом якого є любов до батьківщини, відданість їй, гордість за її минуле та сучасне, прагнення захищати інтереси батьківщини.

Національно-патріотичне виховання на традиціях українського народу висвітлено у працях сучасних педагогів (Ю. Бондаренко, О. Вишневецький, Р. Захарченко, П. Ігнатенко, В. Каюков, О. Сухомлинська, Б. Ступарик), які стверджували, що навчально-виховний процес у педагогічних закладах має будуватися таким чином, щоб особистість проймається українським патріотизмом, національною свідомістю та світоглядом.

Морально-психологічні основи відродження козацької педагогіки та духовності вивчали В. Каюков, В. Кузь, М. Левківський, В. Лозова,

І. Мартинюк, В. Оржеховська, Ю. Руденко, С. Стефанюк, А. Цьось, Н. Чабан та інші.

Неоцінним джерелом патріотичного виховання підростаючого покоління є історичні праці В. Антоновича, О. Апанович, Д. Бантиш-Каменського, М. Драгоманова, М. Костомарова, Д. Яворницького та інших науковців і дослідників історії України. Їх праці – одне з найцінніших джерел козацького досвіду виховання молодого покоління на героїчних традиціях українського народу.

Так, у своєму дисертаційному дослідженні В. Каюков [2] підкреслює, що козак – це особистість українського патріота. Справою честі для кожної української сім'ї було виховання справжнього козака, тобто патріота Вітчизни, оборонця рідної землі, православної віри, української культури.

Науковець стверджує, що козак – це лицар, який виховує в собі чесність, шляхетність, готовність до самопожертви заради свого товариша і козацького товариства України; проявляє хоробрість, стійкість, дотримується правил етикету і етики. Учні усвідомлюють, що козак – це охоронець надбань національної культури, він вивчає і пропагує українські народні звичаї та обряди, одяг, пісні і танці; свято береже пам'ятники історії козацтва та культури. Педагоги завжди переконують учнів у тому, що козак – пропагандист здорового способу життя, який дбає про здоровий генофонд нації, постійно зміцнює свій фізичний стан, пропагує українські види ігор і забав.

На думку О. Кириченка [3], відродження України, як самостійної незалежної держави, сьогодні неможливе без відродження української козацької духовності та козацького лицарства як невід'ємних складових української ментальності. Дослідник вважає, що виховання учнівської молоді в сучасній школі засобами військово-козацької підготовки, відродження славетних козацьких традицій у процесі допризовної підготовки до захисту Вітчизни є серцевиною втілення багатомірних заповітів пращурів нам, як нащадкам, і бачиться в наш бурхливий та нестабільний час сучасним, безумовно, корисним та актуальним.

Досліджуючи образ козака в українській прозі Н. Рудакова [4] визначає, що козацтву була притаманна лицарська духовність, яка закумуляувувала й розвивала в собі найвищі цінності української душі, характеру, світогляду, правосвідомості, моралі. Козацька духовність сприяла вихованню активного оборонця рідного народу, господаря своєї землі, охоронця й примножувача національних матеріальних, культурних багатств, творця власної державності. Їй притаманні цілісність і гармонійність, віра та надія, любов до батьківського, материнського, повага до загальнолюдських цінностей – істини, добра, краси. Невід'ємними складовими козацької духовності є зневага до ворогів, поневолювачів рідної землі, презирство до всього, що гальмує поступ співвітчизників, обмежує їхні можливості та перспективи, прагнення й уміння долати перешкоди, які стоять на шляху до утвердження волі

особистості і народу, незалежності України, рівноправності представників усіх національностей.

Маємо підстави говорити про козацький характер як вищий тип українського національного характеру, прикметний емоційною наснагою, почуттєвим багатством, внутрішньою невичерпною енергією. Висока шляхетність і порядність, дотепність і кмітливість, практичність і підприємливість, стійкість і незламність у боротьбі з ворогами, безкомпромісність і твердість у відстоюванні правди й справедливості, ніжність, лагідність і ліризм у ставленні до людей, братерська любов до друзів і товариства, глибока пошана до громади, вірність обов'язку захищати рідну землю, співчуття до всіх знедолених, милосердя до тих, хто його потребує – ці чесноти козаків є справді високим взірцем патріотизму [4].

Об'єктивну характеристику запорізьким козакам дав історик Д. Яворницький: «Вони були здебільшого кремезні, статні, міцні, дужі, на вигляд повнолиці, округлі й від літньої спеки й степової юги смагляві. З довгими вусами на верхній губі, з розкішним оселедцем, або чуприною на тім'ї, у баранячій гостроверхій шапці на голові, вічно з люлькою в зубах, і вся їх постать дихала мужністю, відчайдушністю, веселістю й неповторним гумором» [5].

Запорізькі козаки вважали просте злодійство якого-небудь батога або пута страшним злочином, яке негайно каралося смертю. Жорстокі, дикі й нещадні відносно своїх ворогів, відважні й рішучі, хоробрі і вольові на війні вони завжди відрізнялися розумом, хитрістю, вмінням у ворога виграти час, раптово на нього напасти. Запорізький козак дивував ворога великою відвагою, дивним терпінням і рідкою здатністю переносити крайні позбавлення й жахи смерті.

Характеризуючи міцність та силу козаків, Д. Яворницький визначає, що вони, як справжні богатирі, «...товсті, металеві смуги, як снопи в полі, навколо шиї ляхів скручували, дуже тугі луки, над якими в Польщі декілька чоловік даремно силились, натягували, граючись» [5].

У здоровому тілі козака завжди панував здоровий дух. Вивчаючи історичні джерела та літературу козацької доби, ми постійно бачимо приклади велетенської сили та здоров'я українських козаків. Традиційним було те, що фізичні якості козаків вдосконалювались у забавах, численних змаганнях та козацьких бойових танцях, які втілювали в собі елементи та прийоми самооборони, вимагали проявляти гнучкість, витривалість, швидку реакцію.

Козацтво сприяло розвитку численних видів українського мистецтва, збагачувало його творчими знахідками, новими художніми відкриттями.

Козаки прибували на Січ з різних регіонів України й зарубіжжя, і кожний з них приносив і частку своєї хореографічної культури – свої танці. З них протягом життя створювався новий багатий на рухи танець.

У ньому «розчинялися» прості односкладові танці, які мали назви від основного руху: голубець, тропак, гайдук, гопак, півторак.

Козаки у своєму середовищі створили низку танцювальних звичаїв, які поширювались серед громад сільської й міської молоді-парубоцтва. Повернувшись з походу, козак, маючи на руках певну суму грошей або якісь інші речі, не шкодував їх і щедро платив музикантам, які днями ходили за ним і грали до танців. Змагальний характер запорізьких танців сприяв також і такому звичаю, як танці «на закладу» – хто кого перетанцює. Звичайно, хто програє, той і платить [6].

Як зазначав дослідник з історії українського народного танцю В. Купленник [6], у середовищі запорожців створено танець, названий іменем його творців – «козаком». Танець «козак» – це боротьба характерів, відкритий вияв емоцій, змагання у силі, вправності й творчій фантазії. Його виконували дві особи, які вели між собою безкомпромісний двобій-змагання, в якому були присутні і веселість, і жарт, і шаленство.

Козацькі танці виконувались не лише для особистого задоволення й розваги. Вони мали значний елемент професіоналізму та вишколення. Окрім емоційної наснаги танці запорожців мали розвинену танцювальну лексику з рухів, які увійшли до «козака» від ранніх танців-рухів. Але ж і особливість танцю «козак», його імпровізаційний характер сприяли придумуванню нових зовсім незнаних рухів і комбінацій з них – колінець і фігур.

Особливою популярністю користувалась друга частина «козака» швидка, моторна музика. Її називали козачком (здрібніла форма від слова козак). Із захопленням танцювали під цю музику дівчата, взявшись за плечі або поклавши руки на талію одна одній. Танцюючи, вони крутилися або перекручувалися, злегка тримаючись за руки, якщо з дівчатами танцювали хлопці, то вони не тримались з дічатами за руки, а виконували окремі рухи, притаманні танцю козак, били тропака, сідали гайдука, витинали голубці [6].

Танці є історичною категорією. Вони виникають в певний час у певних умовах і певному середовищі, поширюються, а з плином часу зникають, але не безслідно. Зникаючи, вони дають життя іншим танцям, збагачуючи їх.

Одним із давніх танців в Україні був гопак. Словники пояснюють це слово як плигати, скаками, бити, ушкварити. Гопак масовий танець, який у давнину виконувався лише чоловіками, котрі змагалися в силі, спритності, мужності. Танець будувався за принципом, хто кого перетанцює. Його, змагаючись, виконували дві особи. Один козак, танцюючи, міг змагатися з музикантом і перед громадою товаришів демонструвати свої виняткові виконавські можливості: складні рухи, присядки, стрибки, повзунки, різноманітні технічні обертання.

Танець гопак в основному імпровізаційний. В народі його танцюють так, щоб виконавці один одному не заважали, а танцювальні

рухи танцюристи намагаються виконати якнайкраще. Мелодії гопаків часто змінюють свій характер: від мужнього й героїчного до радісного й запального.

Запорожців наслідували городові козаки й сільське парубоцтво. Усі хотіли танцювати так як запорожці, але їм не вистачало ні вправності, ні сили, ні характеру. Перших змін зазнає козацький танець, коли партнеркою чоловікові стає жінка. Вона, як свідчать етнографи, надала цьому дикому танцю шляхетності, грації та елегантності.

Так, танець «гопак» поступово придбав парадну форму, яку ми спостерігаємо зараз. В сценічній обробці гопак має композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, в чергуванні яких все підпорядковане тому, щоб зобразити в танці героїку, силу, мужність тощо.

Національне хореографічне мистецтво українського народу має стати міцним підґрунтям фахової підготовки студентів-хореографів, зокрема на зразках творчої спадщини патріота України П. Вірського.

Основою творчості П. Вірського стає героїчний жанр. Різноманітні грані українського національного характеру Павло Вірський вклав у життєрадісний, іскрометний «Гопак». Тут лірична тема в уповільненому темпі, і героїчна – у швидкому, полум'яному. Елементи неспішного хороводу органічно злилися із стрімкою частиною танцю.

Його пламенитий «Повзунець» побудовано лише на одному національному танцювальному партерному русі – «повзунці». Але скільки варіантів, скільки найрізноманітніших хореографічних відтінків набув цей традиційний рух українського танцю. І у кожного учасника танцю свій «повзунок», зі своїм характерним забарвленням, зі своїм смисловим відтінком. І за кожним варіантом «повзунка» стоїть людський характер, своєрідний тип веселого і дотепного українського парубка, який бере участь у смішному змаганні спритності і винахідливості.

Велична епопея національно-визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти відображена в хореографічній картині «Запорожці». Сила, мужність, палка відвага, рішучість – ось які риси підкреслює балетмейстер у воїнів війська Б. Хмельницького. Музичний супровід композитора Я. Ляпінського побудовано на народних інтонаціях. У його основі мотиви народних українських пісень «Засвіт встали козаченьки», «Король по городу ходить», приспівки запорожців «Козакові без ратища, як дівчині без намиста» тощо [7].

Державний ансамбль танцю України імені П. Вірського, відтворюючи у своїй творчості танцю запорізьких козаків робить важливий крок до відродження культури наших попередників, становлення національної гідності, духовного зростання, виховання патріотичних почуттів у підростаючого покоління.

Можна зробити наступні висновки, виховне та пізнавальне значення творчої хореографічної спадщини запорізьких козаків у справі виховання патріотизму, як моральної якості особистості очевидне.

Козацький танець, в якому розкривається характер українського народу, його безмежна відданість батьківщині, волелюбність, мужність і героїзм – є найцінніших джерелом, потужним засобом виховання патріотичних почуттів у фаховій підготовці майбутніх педагогів-хореографів.

Подальшого дослідження потребує вивчення творчої діяльності надзвичайно талановитого постановника козацьких танців М. Соболя, а також розробка словника українських історичних танців і бібліографії до курсу українського народного танцю.

Список використаної літератури

- 1. Мицик Ю. А.,** Плохій С. М., Стороженко І. С. Як козаки воювали: іст.розповіді про запорізьких козаків. – 2-ге вид. / худож.-оформлювач К. Д. Ткаченко. – Дніпропетровськ: Січ. – К. : МП «Пам'ятки України, 1991. – 302 с. – (Давно се діялось колись). – С. 33.
- 2. Каюков В. І.** Патріотичне виховання учнів загальноосвітньої школи на героїчних традиціях українського народу: дис. ... канд. пед.наук: 13.00.01 Теорія і історія педагогіки / Василь Іванович Каюков. Прикарпатський університет імені В.Стефаника. – Ів.-Франківськ, 1996. – 182 с.
- 3. Кириченко О. В.** Виховання старшокласників на військово-козацьких традиціях у процесі допризывної підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07 Теорія та методика виховання / Олександр Васильович Кириченко. Донецький національний університет. – Донецьк, 2006. – 197 с.
- 4. Рудакова Н. І.** Художня трансформація образу козака у українській народній прозі: дис. ... канд.філол.наук: 10.01.07 Фольклористика / Наталя Іванівна Рудакова. Київський національний університет імені Тараса Шевченка – Київ, 2007. – 179 с.
- 5. Яворницький Д. І.** Історія запорозьких козаків: У 3 т. / Редкол.: П.С.Сохань (відп.ред.) та ін. – К. : Наукова думка, 1990-1991. – (Пам'ятки іст.думки України). – Текст укр. та рос.мовами. – Т. I. – 592 с. – С. 233-240.
- 6. Нариси до історії українського народного танцю:** Практичний матеріал для вчителів загальноосвітніх шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів / укл. В. К. Купленник. – К. : ІЗМН, 1997. – 64 с.
- 7. Створення ансамблів народного танцю як нового жанру хореографічного мистецтва:** Методичні рекомендації / укл. Н.М.Корисько – К. : ДАКККиМ, 2002. – С. 10-18.

Сердюк Т. І. Козацький танець як засіб виховання патріотичних почуттів у студентів-хореографів.

В статті проаналізовані сучасні наукові дослідження з проблеми патріотичного виховання на засадах козацької педагогіки, досліджено процес зародження танцювального мистецтва в козацькому середовищі на Запорізькій Січі, а також обґрунтовано педагогічний потенціал козацького танцю, як потужного засобу виховання патріотичних почуттів у майбутніх педагогів-хореографів на засадах творчої спадщини видатного майстра національної хореографії П. Вірського.

Ключові слова: Запорізька Січ, козак, козацький танець, патріотичні почуття, студент-хореограф.

Сердюк Т. И. Казацкий танец как средство воспитания патриотических чувств у студентов-хореографов.

В статье проанализированы современные научные исследования по проблеме патриотического воспитания средствами казацкой педагогики, исследован процесс зарождения танцевального искусства в казацкой среде на Запорожской Сечи, а также обоснован педагогический потенциал казацкого танца, как мощного средства воспитания патриотических чувств у будущих педагогов-хореографов на основе творческого наследия выдающегося мастера национальной хореографии П. Вирского.

Ключевые слова: Запорожская Сечь, казак, казацкий танец, патриотические чувства, студент-хореограф.

Serdyuk T. I. The Cossacks' Dance as the Method of Upbringing of the Patriotic Feelings of Students-Choreographers

The article reveals one of the worldwide phenomena – the Ukrainian Cossack time, which had the special role in the forming of the patriotic feeling of the Motherland's defender. It is grounded the actuality of the revival of the Ukrainian Cossacks' heritage in the process of professional training of students' youth. The modern scientific research on problem of patriotic feeling on the basis of Cossacks' pedagogic are analyzed. It is given the characteristic of the Cossack's image which has such inherence as the knightly mentality, which developed the highest values of the Ukrainian soul, worldview, moral. The Cossacks mentality facilitated to the upbringing of the active defender of the native land, the owner of the land, the guard and the augments of the national cultural treasures. It is examined the process of dancing art's genesis in the environment of Cossack's Sich. It is determined, that the Cossacks' dance is the fight of characters, it is the open revelation of emotions, the contest in power, artfulness and creative fantasy. The Cossacks' dances were performed not only for the personal enjoyment and entertainment; they've had the significant element of professionalism and schooling by.

It is argued the pedagogical potential of the Cossacks' dance as the powerful method of the upbringing of patriotic feelings of future teachers-choreographers (on the basis of creative heritage of P. Virsky, the outstanding master of national choreography).

Key words: Zaporizhzhya Sich, Cossack, Cossack's dancing, patriotic feelings, student-choreographer.

Стаття надійшла до редакції 14.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Коваль Л. В.

УДК 378.016:784

О. Є. Старовойтова

**ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА ЕТАПИ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ
ПРИ ПОБУДОВІ МОДЕЛІ ОСОБИСТОСТІ ПЕРСОНАЖА
ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ**

Корінні зміни, що відбуваються в сучасному суспільстві в цілому, і в освіті зокрема, вимагають більш глибоко і критичного аналізу накопиченого педагогічного досвіду в підготовці кваліфікованих кадрів. У зв'язку з цим особливо актуальною стає якісна підготовка фахівців у галузі вокального мистецтва.

Необхідно констатувати той факт, що на сучасному етапі багато співаків ставляться занадто поверхово до тексту вокального твору, неуважні до музичних образів, мають вузький кругозір у галузі характерів світової літератури, з елементів яких і створюється зміст особистості персонажа у відповідності з музичним контекстом. А звідси і виникає, на наш погляд, невміння багатьох виконавців прийняти світогляд персонажа і зробити його переживання своїми, і, як наслідок, ми спостерігаємо в сценічному почерку більшості молодих виконавців відсутність творчого початку.

Звичайно, першість у вокальному мистецтві належить голосу, однак внутрішнє перевтілення - це друга спеціальність вокаліста. Проблема перевтілення акторів, оперних виконавців цікавила багатьох дослідників. Н. А. Носов розглядав проблему перевтілення як заповнення психічного простору виконавця персонажною свідомістю, І. І. Лапшин дослідив здібності творчої людини перевтілюватися в несхожу з ним індивідуальність, С. Б. Арабкерцева стверджувала, що головною цінністю, виробленою в творчому акті, є живе почуття виконавця, який створює новий зміст в деякій, відповідній лише йому естетичній формі.

До теперішнього часу образ-особистість персонажа естрадного вокального твору не був об'єктом цілеспрямованого вивчення. Тому, на наш погляд, доцільно своєчасно заповнити цей існуючий пробіл у мистецтвознавстві, розглянувши закономірності та етапи перевтілення естрадного співака під час виконання вокального твору. Тому мета нашої статті: осмислити можливості внутрішньої природи співака-актора, а також позначити для студентів вокальних відділень ВНЗ закономірності та етапи перевтілення виконавця при побудові моделі особистості персонажа вокального твору.

Непересічною цінністю у вокальному творі є особистість. У зв'язку з цим, нам представляється актуальним на основі систематизованих знань запропонувати студентам послідовно розгорнутий, докладний метод побудови моделі особистості персонажа вокального твору.

Дуже важливо для студента під час роботи над художнім образом вокального твору створити персонажну особистість, а це значить визначити сенс існування сценічного героя в контексті твору і виразити це в інтонаціях і пластичних образах.

В період від задуму до втілення сценічного образу вокального твору одним із способів пізнання образу персонажа є розбір тексту, для розуміння і кращого осягнення внутрішнього світу героя. Адже шлях перевтілення в сценічного героя починається з твору персонажної свідомості всередині свідомості самого виконавця. Добровільно опинившись у владі власного творіння, психофізична природа виконавця відгукується безпосереднім переживанням персонажного буття, втілюючись через смислове інтонування, гру тембрів, пластичних форм тощо.

Почуття артистизму співака є ключовою умовою розвитку інтерпретаційних здібностей, уміння швидко здійснювати зміну персонажного самопочуття, налаштування на певний емоційний стан. Розмова йде, власне, про вміння співака-актора самовиражатися через перевтілення, і являти публіці, завдяки своїй творчій фантазії, а також волі, правдивий, природний образ персонажа.

Студентам, які навчаються на вокальних відділеннях ВНЗ, необхідно розуміти природу феномена сценічного перевтілення, так званого, роздвоєння особистості актора-співака. Адже вокальний твір є свого роду міні-спектакль, де персонаж створюється силою розуму свого творця. Між виконавцем і створеним ним персонажем виникають стійкі зв'язки співіснування в межах психоемоційної сфери.

Переживання вокаліста-актора являє собою його безперервну внутрішню діяльність, емоційне осмислення виконавцем персонажного самопочуття.

Саме на рівні самосвідомості здійснюється це перевтілення, представляючи собою деяку переорієнтацію установок співака з себе самого на «інше Я» - персонаж.

Дана властивість виконавця є фундаментальною при здійсненні перевтілення. Цей стан можна визначити як «існування персонажа в запропонованих обставинах». Співак під час виконання вокального твору стає носієм віртуальної свідомості персонажа, а це вже є психологічною основою правильно знайденої вокально-драматичної інтонації. Здатність до перевтілення багато в чому визначає фактор *пам'яті*. У період роботи над образом вокального твору від задуму до сценічного втілення, пам'ять безперервно заповнюється різноманітними враженнями, з елементів яких і будується особистість персонажа. Пам'ять же, в свою чергу, є стимулом *уяви*, завдяки якій і створюється та віртуальна реальність буття персонажа.

Безумовно, першим серед рівних у досягненні перевтілення виступає фактор *установки* - логічно струнке, емоційно забарвлене переконання, пов'язане з об'єктом творчого інтересу.

Мотивацією, що спонукає до самоустановки на перевтілення, є *бажання*. Бажання являє собою певну потребу актора-співака деякий час не бути самим собою, а переорієнтувати свої власні установки на себе - іншого. В результаті такого психологічного перевтілення, змінюється логіка мислення і емоційний настрій, поведінка, жест, фарби голосу, інтонація і под. Система установок, створених авторами твору (вокальна мова і текстовий матеріал), також виступає орієнтиром для переорієнтації виконавської свідомості.

Наступним чинником, пов'язаним з перевтіленням, є емоційне співпереживання об'єкту інтересу - *емпатія*. Це відбувається в момент розуміння співаком особистості персонажа і ідентифікації себе з ним. При перевтіленні в персонаж у виконавця зміцнюється спостережливість, проникливість, *увага* до чужого душевного життя. Увага - стан психологічної концентрації, зосередженості на якомусь об'єкті [2,654]. Цей процес дозволяє сприймати, бачити і розуміти навколишній світ як можна краще і точніше. Для співака-актора дуже важливою є довільна увага. Особливо затребувана концентрація уваги - здатність людини зосередити її на відносно невеликій ділянці чуттєво сприйманого або внутрішньо переживання світу, відволікаючись в даний момент від всього іншого.

Музика є чільним фактором перевтілення для виконавця. Музичний *настрій*, як фактор перевтілення, пробуджує емоційну природу співака. У вокальному творі саме музика створює ту чи іншу атмосферу, в якій живе і переживає персонаж, впливає на зміст слів, манеру, пластику, почуття тощо.

Перевтілення - свого роду ненасильницьке прийняття виконавцем у свій внутрішній світ якихось нових норм і цінностей персонажа вокального твору.

На наш погляд, вкрай необхідним є знайомство з перебігом, осмисленням й визначенням етапів і ознак процесу перевтілення. **Перший етап** перевтілення виконавця при побудові моделі особистості персонажа вокального твору має назву *енергії уваги-усвідомлення*.

Співак-актор при перевтіленні дає собі установку на створення нової структури свідомості, спрямовуючи свою увагу-усвідомлення на персонажну свідомість, ніби відключаючи своє власне Я. Ця дія відбувається з ініціативи свідомості самого виконавця. Дуже великого значення при цьому набуває сила наміру не бути під час перевтілення собою. Таким чином відбувається встановлення самозречення, при якому змінюється психічна природа самого виконавця. В цей момент, активізуючись, система персонажної свідомості забезпечує функціонування необхідних структур - навичок, умінь, установок. При цьому, необхідно зазначити, що спрямованість енергії уваги-усвідомлення здійснюється під контролем волі і уяви виконавця.

Уява, підтримувана вірою в передбачувані обставини персонажного життя - головна опора співака в світі сценічного персонажа.

Другий етап процесу - перехідний період: у психіці формуючі сили утворюють нову систему, яка і є *свідомістю у її зміненому стані*. На цьому етапі відбувається психологічне перевтілення. Подолання порогу виконавської свідомості в персонажне часто збігається з переходом «порогу сцени» в момент оркестрового вступу до вокального твору, помаху диригентської палички тощо.

Третій етап перевтілення характеризується активною діяльністю персонажної свідомості. Ця фаза зміненого стану називається відносною самостійною системою - *персонажною свідомістю*. На цьому етапі відбувається концентрація смислів навколо нового центру. Цьому сприяє захопленість виконавця роллю, співання творів, музична драматургія, а головне інтенсивність присутності виконавця в персонажі. В результаті співак-актор відкликається на події з ціннісних позицій героя, безпосередньо проживаючи і переживаючи кожен момент сценічного буття. В ці моменти і в таких умовах інтонаційні та пластичні рішення виконавця завжди органічні й природні.

Четвертий етап перевтілення - процес повернення до вихідної, базисної свідомості виконавця та *руйнування структури свідомості персонажа*. На цьому заключному етапі відновлюється структура самосвідомості виконавця. Свідомість повертається у той первинний стан, в якому вона перебувала до вторгнення змісту ролі.

Безумовно, невелика кількість виконавців належить до типу абсолютних акторів, які володіють таємницею внутрішнього перетворення. Однак знання студентами закономірностей, факторів і етапів перевтілення виконавця при побудові моделі особистості персонажа вокального твору впорядковує творчий процес виконавця, активізує його мислення, виховує самостійність у виборі виразних засобів, дозволяє співакові деякий час не бути собою, стати на місце іншого і побачити світ очима чужої свідомості.

Список використаної літератури

- 1. Гумбольдт В.** Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1985. – 448 с.
- 2. Немов Р. С.** Психология : Учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 3 кн. / Р. С. Немов. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. - Кн. 1: Общие основы психологии. — 688 с.
- 3. Носов Н. А.** Виртуальная психология / Н. А. Носов. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.
- 4. Силантьева И. И.** Путь к интонации / И. И. Силантьева. – М. : Товарищество научных изданий КМК, 2009. – 644 с.
- 5. Шаляпин Ф. И.** Страницы из моей жизни: Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – М. : Кн. палата, 1990. – 461 с.

Старовойтова О. Є. Закономірності та етапи перевтілення виконавця при побудові моделі особистості персонажа вокального твору

В статті осмислюються можливості внутрішньої утворюючої природи співака-актора, а також позначені для студентів вокальних відділень ВНЗ закономірності та етапи перевтілення виконавця при побудові моделі особистості персонажа вокального твору.

Автор переконаний, що знання студентами закономірностей, факторів і етапів перевтілення виконавця впорядковує творчий процес виконавця, активізує його мислення, виховує самостійність у виборі виразних засобів, дозволяє співакові деякий час не бути собою, стати на місце іншого і побачити світ очима чужої свідомості.

Ключові слова: співак-актор, мотивація, модель особистості персонажа, персонажна увага, свідомість, уява, перевтілення, смислове інтонування.

Старовойтова Е. Е. Закономерности и этапы перевоплощения исполнителя при построении модели личности персонажа вокального произведения

В статье осмысливаются возможности внутренней творческой природы певца-актера, а также обозначены для студентов вокальных отделений ВУЗов закономерности и этапы перевоплощения исполнителя при построении модели личности персонажа вокального произведения.

Автор убежден, что знание студентами закономерностей, факторов и этапов перевоплощения исполнителя упорядочивает творческий процесс исполнителя, активизирует его мышление, воспитывает самостоятельность в выборе выразительных средств, позволяет певцу некоторое время не быть собой, стать на место другого и увидеть мир глазами чужого сознания.

Ключевые слова: певец-актер, мотивация, модель личности персонажа, персонажное внимание, сознание, воображение, перевоплощение, смысловое интонирование.

Starovoytova H. Y. Patterns and Stages of Transformation in the Model Performer Personality Character of Vocal Works

The article features conceptualized internal creative nature of the singer-actor, and highlight the vocal department for students of universities patterns and stages of transformation in the model performer personality character of vocal works.

Alone in the vocal work is the personality. In this regard, the author offers students the vocal department of universities on the basis of systematic knowledge consistently expanded, detailed building models of personality character of vocal works.

It is very important for the student while working on the artistic way of vocal works to create the identity of character, and it means to define the

meaning of existence in the context of the scenic character of the work and put it in the tones and plastic images.

The author is convinced that the knowledge students patterns, factors and stages of transformation artist organizes the creative process of the artist, activate his thinking, has autonomy in the choice of means of expression, allows the singer some time to be yourself, to take the place of another and see the world through the eyes of someone else's mind.

Key words: singer, actor, motivation, character model of personality, character attention, consciousness, imagination, transformation, meaningful intonation.

Стаття надійшла до редакції 13.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Чурікова-Кушнір О. Д.

УДК 78.072.2

Н. Ф. Тихомирова

СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД У МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Аналіз музичного твору, його розуміння та інтерпретація пов'язані з проблемою музичного стилю. Дослідження в цій галузі мають давню традицію, але проблема стилю і сьогодні уявляється надто складною та багатоаспектною.

Принципи музичних стилів розробляли С. С. Скребков, Ю. М. Тюлін, Л. А. Мазель, Н. А. Горюхіна, М. К. Михайлов, В. В. Медушевський та інші. Сучасна наука спрямована на вивчення явищ музичного мистецтва в історико – стильовій конкретності, в жанрово-стильовій динаміці. Ця спрямованість зумовлена об'єктивними причинами, в першу чергу – розвитком музично-художньої практики, яка, з одного боку, характеризується плюралізмом індивідуальних стильових систем в музиці нашого століття, а з другого – множинністю й різноманітністю композиторських технік, їх складною взаємодією.

Мета даної статті - проаналізувати складові поняття правильності стилю та стильової достовірності у виконавській практиці.

Насамперед треба знати, що називається стилем, що ми розуміємо під стилем як естетичною категорією.

Затверджене в музикознавстві в епоху бароко, поняття стилю у подальшому мало безліч трактувань. В XVII столітті воно часто означало жанровий стиль, а також стиль старий або новий. Пізніше його співвідносили з поняттям манери та форми. Зараз поняття стилю трактується як змістовна система засобів (Л. Мазель), як вищий вид

художньої єдності (С. Скребков), як глибинна інтонація (В. Медушевський). С.Тишко стверджує, що «стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, музичних явищ, засіб їх диференціації й інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок й школа, історична епоха, національна епоха, національна специфіка і т.д.), перехід їх семантики в конкретну систему музично-виразних засобів [1, с. 3-4]. В даному визначенні відображені такі важливі складові стилю, як стійкість, повторення ознак; функція «розпізнавального знаку» музики, що виявляється у численності комбінацій й угруповань; багаторівнева природа стилю (історичний, індивідуальний, національний і т.д.) та, нарешті, його проміжне положення на межі форми та змісту. Проте в будь-яку з трактувань стиль уявляє собою перш за все єдність й цілісність. Саме це уявлення повинно бути головним для викладача, оскільки виконання у стилі повинно породжувати відчуття естетичної гармонії.

Складність стильового підходу полягає у тому, що учня треба навчити відтворювати в процесі виконання глибину й неповторність образного світу, характерного для визначеної історичної епохи та, звичайно, того чи іншого композитора.

С. Скребков виділяє два підходи до закономірностей музичного твору: власне теоретичний, логічний підхід та історичний, який припускає факт історичного становлення закономірностей музичних творів.

Логічний підхід до музики сприяє виявленню в музичному творі ідейно-художнього задуму композитора. Цей здійснений задум – сам твір – виявляє три аспекти:

1. твір має музичний тематизм (музично-тематичний зміст), він складається з музичних тем (тематичного матеріалу). Тема в музиці – це звучна музично-образна думка, тобто художньо оформлене специфічно музичними засобами відображення дійсності.
2. Тематичний матеріал викладається засобами музичної мови, має певну фактуру й ладо-гармонічну організацію голосів.
3. Музичний твір являє собою процес художньо завершеного в музичні форми (композиційні структури), тобто твору як цілому художньому організму властива визначена музична драматургія.

Історичний кут зору виявляє, що художня природа музики історично розвивається та проходить закономірні сходинки еволюції, обумовлені історичним розвитком життєвого призначення музичного мистецтва.

Сходинки в історичному розвитку музичного мистецтва Є. Скребков називає музичними стилями [2, с. 13].

Стиль композитора знаходить вираження в тексті його твору. Але для того, щоб розшифрувати цей текст, треба багато знати про

виконавські традиції часу, в якому жив композитор, про традиції запису музики, про те, що саме фіксувалося в тексті, а що тільки припускалося. Тут постає проблема розуміння і тексту, і стилю. Питання зв'язку тексту і стилю достатньо складне. Взаємозалежність цих двох починань породжує замкнене коло: стиль можна пізнати у процесі вивчення тексту, а сам текст для свого розшифрування вимагає знання коду, тобто стилів композитора.

Для розуміння стилю композитора необхідно вивчати всю його творчість у тісному зв'язку з суспільством, культурою тієї історичної епохи і країни, представником якої є композитор. Знання про стиль є провідними в процесі оволодіння музичними творами, тому постійне накопичення, поглиблення й оперування ними ефективно сприяють розвитку музичного мислення.

Подвійна природа музично-виконавської діяльності, що припускає залежність виконавця від авторського нотного тексту, але одночасно має чітко виражений творчий характер, часто ставала предметом суперечок між видатними музикантами минулого. Авторські вказівки, такі як знаки агогіки, динаміки, артикуляції, темпу, не мають чіткого відображення авторського задуму, а тому ставлять виконавця перед вибором варіантів трактовки музичного твору [3, с. 225].

Є. Ліберман стверджує, що актуальний шлях вивчення музичного твору через відкриття в ньому раніше непомітних особливостей, рисочок, знаходження нових смислових та емоційних зв'язків й співвідношень різних існуючих в ньому елементів. У результаті такого шляху твір може набути переконливе до того ж нове значення. Проте нове значення твору не можна придбати без залучення нових засобів виконавської виразності. Для музикантів, робота яких починається зі знайомства з нотним текстом, це означає, що в ньому є дві групи координат – незмінних, тих, внаслідок яких він може набувати новий вид й значення. Звідси виходить важливий висновок: виконавці повинні навчитися розподіляти в авторському тексті знаки, що несуть об'єктивну інформацію про твір, його образний устрій, красоту й виразність, від знаків, в яких передається інформація про суб'єктивне тлумачення твору його першим редактором та потенційним виконавцем – самим автором [4, с. 37-38].

Розуміння співвідношення та взаємодії стабільного і мобільного у стилі є надзвичайно важливим для прочитання тексту музичного твору, повноцінне його осягнення. Адже саме музичний твір є своєрідним «стильовим дзеркалом», в якому на тлі примхливого змішання різних «барв» (історичних, епохальних, національних та інших) в єдиному образі зливаються індивідуальні і неповторні «обличчя» композитора і виконавця. Мова йде про взаємодію стабільних і мобільних мовленнєвих ресурсів музичного твору, що безпосередньо пов'язано з розумінням стилю як музично-творчого процесу.

І в проєкції на стиль як процес, і в точці перетину індивідуальних, національних та інших стильових особливостей виявляється важливим таке врівноваження мобільних і стабільних моментів, котре дозволяє стилю «жити», «дихати», розвиватися, залишаючись при цьому самим собою [5, с. 46-47].

Можна зробити наступні висновки. У середині ХХ століття в оточенні провідних музикантів стверджується думка про те, що стиль, визначаючи всі елементи музичної мови, детермінує усі виконавські засоби. Починається вивчення проблеми «стильності» з теоретичних позицій. Вирішується проблема співвідношення у виконавстві стилю й творчості. Знання й розуміння композиторського стилю стає природною вимогою до музиканта – професіонала-виконавця та викладача.

Вірність стилю – історична категорія. Кожна епоха створює свій ідеал, свій еталон стильності. Проте з часом він змінюється, і чим більш традиції старіють, тим наполегливіше виявляються нові погляди. Треба, не заперечуючи традиції, здійснювати творчий підхід до вивчення авторського тексту, навчитися виявляти знаки, які несуть об'єктивну інформацію про твір та знаки суб'єктивного тлумачення твору.

Питання діалектики в стилі стабільного та мобільного факторів набуває в сучасних умовах актуального звучання і вимагає окремого дослідження. Актуальними залишаються також питання співвідношення «стиль – особистість», «стиль – творчість», «стиль – текст».

Стильовий підхід сприяє розвитку особистості учня, поширенню його кругозору, підвищенню його загальної та музичної культури.

Список використаної літератури

- 1. Тышко С.** Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации / С. В. Тышко // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. – К. : Изд. Киевской гос. консерватории имени П.И.Чайковского, 1993. – 122 с. – С. 3-22.
- 2. Скребков С.** Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
- 3. Николаева А. И.** Стилевой поход в обучении игре на фортепиано / А. И. Николаева // Теория и методика обучения игре на фортепиано [под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой]. – М. : ВЛАДОС, 2001. – С. 200-362.
- 4. Либерман Е.** Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
- 5. Коханик І.** Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю / І. М. Коханик // Науковий вісник. Вип.20. Музичний твір: проблема розуміння. – К. : Нац. муз. академія України ім. П.І.Чайковського, 2002. – С. 44-51.

Тихомирова Н. Ф. Стильовий підхід у музичній педагогіці

В роботі Н. Ф. Тихомирової «Стильовий підхід у музичній педагогіці» розглянуто поняття вірності стилю та стильової достовірності у виконавській практиці. Дано визначення поняття стилю з

точки зору теоретичного, логічного й історичного підходів. Підкреслюється значення творчого підходу до вивчення авторського тексту, необхідність процесу виявлення знаків, які несуть об'єктивну інформацію про твір та знаків суб'єктивного тлумачення твору.

Ключові слова: стиль, текст, точність, розвиток, творчість.

Тихомирова Н. Ф. Стилевой подход в музыкальной педагогике

В работе Н.Ф.Тихомировой «Стилевой подход в музыкальной педагогике» рассматривается понятие верности стилю и стилевой достоверности в исполнительской практике. Дано определение понятие стиля разными учеными. Рассмотрена проблема стиля с точки зрения теоретического, логического и исторического подходов. Подчеркивается значение творческого похода к изучению авторского текста, необходимость процесса выявления знаков, несущих объективную информацию о сочинении и знаков субъективного толкования произведения.

Ключевые слова: стиль, текст, точность, развитие, творчество.

Tichomirova N. F. Stylistic Approach to Music Pedagogy

In this work, within the style approach, applied in musical pedagogic, are considered concept of style constancy and style authenticity in performing practice. The style determination was given by different scholars. Despite the different handling of this concept, style corresponds, uppermost, unity and wholeness, that must be dominating for a pedagogue. The style problem from the point of view of theoretical, logical and approach. The problems of style from the point of view of theoretical, logical and historical approaches were considered. The problems of style and note text parity of music piece were considered, was educed their interdependence. The necessity of constructive approach to authorial text, procedure necessity of sign revealing, that carry out objective information about work and signs of subjective version of work. The meaning of stable and mobile in style for text reading are taken into consideration. The style approach has the goal the student personality development, his outlook widening, his general and musical culture rising. In the further researches are suggested to consider style different structure levels, categories «style – personality», «style – feeling», «style – creative work».

Key words: style, text, exactness, development, creativity

Стаття надійшла до редакції 25.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. пед. наук, доц. Пономарьова О. М.

УДК 37.016:78

О. П. Тихонова

ОСОБЛИВОСТІ СПІВАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Дослідники вокального навчання студентів (В. Антонюк, В. Багадуров, Л. Дмитрієв, Д. Люш, В. Морозов, І. Назаренко, Є. Рудаков, А. Саркісян, Г. Стасько, Р. Юссон, Ю. Юцевич та ін.) стверджують, що співацьке мистецтво становить вид музичного виконавства, заснований на майстерності володіння співацьким голосом. Розрізняють сольне та ансамблеве вокальне мистецтво, яке у різних народів акумулювало інтонаційні, ладові, ритмічні особливості народної музики, а також національні особливості фонетичного складу мовлення та голосотворення. Вокальна педагогіка як галузь вокального мистецтва, вивчає традиції вокальних шкіл (національних, місцевих, індивідуальних, авторських), а також спрямовує індивідуальну практику вокального навчання.

Безперечно, що спів — це, в першу чергу, володіння співацьким голосом. Вокальне навчання припускає «учений» спів (за висловом В. Антонюк) [1, с. 7]. Такий спів, як підкреслює А. Саркісян, «має свою логіку, свої закони виразності, вимагає свого звучання голосних, своєї особливої манери вимовлення приголосних, своєї інтонаційної структури, тобто своїх специфічних координацій у роботі голосового апарату» [2, с. 27]. Саме такий спів є предметом нашого дослідження і саме вокал вивчає процеси, які поєднуються в співі, — акустичні якості звуку, біофізичні механізми голосотворення, психологічні аспекти пізнавально-творчої діяльності та педагогічні чинники управління співацьким процесом.

З давніх давен поняття «вокал» пов'язано з професійним мистецтвом. За визначенням Л. Дмитрієва, вокал — це професійно сформований співацький голос [3, с. 23]. Наукове дослідження Р. Юссона поклато початок розвитку вокальної педагогіки як самостійної науки, яка ґрунтується на накопиченому багатому науковому потенціалі суміжних наук (фоніатрії, фізіології, акустики, психології, біофізики тощо). Широкий спектр наукових досліджень цих наук (як вітчизняних, так і зарубіжних) дав можливість педагогам-вокалістам підібрати оптимальний інформаційний матеріал для вдосконалення вокального навчання майбутніх фахівців. Тому вокальне навчання доцільно розглядати, з однієї сторони, як вокальне мистецтво — вид музично-виконавської діяльності, що базується на майстерності володіння співацьким голосом; а з іншою — як результат наукового підходу до формування співацького голосу, який обґрунтовує процеси голосотворення і звуковедення.

Статус педагогічної науки, як підкреслює Г. Стасько, дає можливість розглядати формування концептуальних основ вокальної педагогіки у контексті цілісної системи освіти через формування світоглядних, дієвих і творчих якостей особистості, через конкретний об'єм спеціальних знань, умінь і навичок, сконцентрованих у змісті спеціальної вокальної підготовки майбутніх вчителів [4; 5].

Мистецтво співу є складним психофізіологічним актом, адже голос під час співу ніби перетворюється на музичний інструмент, що натхненний думкою, словом та дією згідно з складними фізіологічними законами. Ці закони розглянуті у дослідженнях учених, які розкривають таємниці співацького процесу. Так, в існуючих фундаментальних працях В. Антонюк, Д. Аспелунда, Л. Дмитрієва, О. Комісарова, Р. Саркісяна, Г. Стасько, Д. Люша, Ю. Юцевича та ін., розглядаються технічні аспекти постановки голосу, подані відповіді на запитання, що стосуються фізіології побудови голосового апарату та функціонального зв'язку основних аспектів голосотворення.

Орфоепічні норми звуковедення і систематизація навчального матеріалу викладена в наукових дослідженнях В. Багадурова, А. Додонова, Д. Євтушенко, О. Комісарова, В. Морозова, А. Саркісяна та ін. Психологічні норми роботи над вокальною інтонацією розроблені В. Єрмолаєвим, К. Злобіним, Р. Юссоном та ін. Знання законів і норм голосотворення, побудови голосового апарату, біофізичних і орфоепічних основ вокальної мови, особливостей та закономірностей виконавського процесу – всі ці знання повинні бути фундаментом для оволодіння майбутнім фахівцем основ співацької техніки. Таким чином, засвоєння теоретичної бази вокальної педагогіки є одним з важливих напрямів вокального навчання майбутніх викладачів мистецьких дисциплін.

Якщо формування технічних навичок у майбутніх фахівців є першоосновою вокального навчання студентів, то його основним завданням повинен бути розвиток вокально-виконавських умінь та навичок. Виділяючи, (умовно), теоретичні, технічні та виконавські напрямки вокального навчання майбутніх учителів музики, доцільно зазначити, що у комплексі вони зорієнтовані на кінцевий результат вокального навчання – сформованість співацької майстерності, яка, у свою чергу, є результатом засвоєння студентами норм, традицій та цінностей вокального мистецтва і ґрунтується на розвитку у них технічних навичок, які повинні формуватися не тільки на власних відчуттях, але і на усвідомленні теоретичних принципів голосотворення майбутніх фахівців.

Проте засвоєний комплекс вокальних знань, умінь і навичок не є достатнім для успішного виконання роботи майбутнім викладачем мистецьких дисциплін, оскільки специфіка його фахової діяльності вимагає оволодіння методичними прийомами вокально-виконавської діяльності, спрямованими на керівництво співацьким розвитком учнів.

Адже специфіка вокального навчання майбутніх викладачів мистецьких дисциплін полягає в їх методичній підготовці, а саме: в оволодінні знаннями про вікові особливості розвитку та охорони співацького голосу школярів; в умінні оцінювати музично-естетичні якості співацького звуку у дорослих і дітей, відповідно до сучасних вимог академічного вокального інтонування; у розвитку вокального слуху школярів; в оволодінні методами вокального навчання з урахуванням особливостей голосотворення у школярів; у засвоєнні прийомів впливу на процес формування співацького голосу; у вихованні навичок методичного аналізу навчально-репертуарного матеріалу, тощо [20, с. 11].

У поняття вокальне навчання ми вкладаємо розуміння певного виду роботи, що є діяльнісним джерелом існування фахівця, адже воно вимагає накопичення суми спеціальних теоретичних знань і практичних навичок, поглибленого ознайомлення з методичними засадами і сучасними технологіями обраної спеціальності, формування важливих моральних і фахових якостей особистості майбутнього учителя музики, сукупність яких дає можливість творчо-активно працювати у обраній музично-педагогічній сфері. У цю дефініцію ми також вкладаємо поняття *підготовленість* майбутнього фахівця різних рівнів кваліфікації в галузі вокального мистецтва. З цієї позиції доцільно охарактеризувати визначення поняття національної вокальної школи, яку зокрема дав співак, вокальний педагог Дмитро Аспелуд (1894-1947) у праці «Розвиток співака та його голос». Зокрема він зазначав, що вокально-педагогічна школа – це цілеспрямована, організована система підготовки до фахової діяльності, що історично змінюється у конкретних національних умовах. Таке поняття доцільно вживати як визначення європейських (української, італійської, французької, німецької, російської, болонської) так й інших вокальних шкіл.

Отже, вокальне навчання майбутніх викладачів мистецьких дисциплін можна визначити як фахове формування їх співочого голосу з метою оволодіння ефективними методиками керівництва співацькою діяльністю школярів у процесі діалогової взаємодії, засноване на майстерному володінні вокальним мистецтвом на гуманістичних, особистісно-орієнтаційних та творчих засадах. Визначаючи вокальне навчання студентів як структуровану сукупність фахових знань, умінь та навичок, а також способи їх застосування у педагогічній діяльності, складовими доцільно визначити: *розуміння* (мета, основні ідеї та зміст фахових дисциплін); *трансформацію* навчального матеріалу; *здійснення* навчальних дій; *оцінювання* (осмислення навчального матеріалу і своїх власних дій); *рефлексію* (відтворення, осмислення, критичний аналіз власних дій); *прогнозування* (цілей, навчальних завдань, власної траєкторії знань).

На нашу думку, важливою експериментаною методикою співацького навчання майбутніх викладачів мистецьких дисциплін є розроблена нами на основі акустично-резонансної теорії Є. Рудакова

поетапна методика оволодіння вокальним звуком за допомогою активного використання природних резонаторів, що дають ефект подвійного *резонансу*. Ця методика складається з п'яти етапів завдань-вправ, що дозволяють забезпечити більш об'ємне звучання співацького голосу.

Перша вправа спрямована на встановлення протягом співочої фонації додаткового акустичного об'єму звуку, що дозволяє збагатити тембр голосу співака та збільшити його силу. Друга вправа полягає у відпрацюванні збільшення коливання звукової хвилі від 2500 кол./сек. до 3000 кл./сек., що значно покращує якість звучання співацького голосу. На третьому етапі важливим є максимальне утримання додаткового акустично-резонансного об'єму в позиції відображення звуку. На четвертому етапі виконання розроблених вправ спрямоване на відпрацювання оперного дихання, що дозволяє збільшити фактурність звучання голосу. П'яту вправу необхідно націлити на комплексне виконання всіх вищевикладених завдань та прослідкувати за напрямом звуку. Як засвідчила проведена дослідно-експериментальна робота з студентами-бакалаврами Інституту мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова комплексне виконання розроблених вправ-завдань на 82 % покращує виконання студентами запропонованого музичного твору.

У процесі співацького навчання важливо широко використовувати метод показу, що дозволить зрозуміло показати й найхарактерніші риси басового звучання, й найвіртуозніші технічні прийоми колоратурного сопрано. Але за умови використання цього методу необхідно пильно стежити за тим, щоб учні не копіювали показ вчителя, а завжди були собою, виявляли власну індивідуальність, адже це повинен бути зразок узагальнення найхарактерніших рис, на які має орієнтуватися кожен із них.

У *висногах* доцільно зазначити, що у процесі співацької діяльності необхідно враховувати такі умови: кожна індивідуальність неповторна та вимагає особливих прийомів навчання, при цьому головне – помітити та зберегти природну красу голосу, його тембральну чистоту й позбавити його від негативних впливів; необхідно виховувати у студентів активність, ініціативу в осмисленні власних творчих можливостей, уміння аналізувати великий арсенал вокальних творів і черпати з них необхідне для себе; віддавати перевагу термінам “виховання” або «розвиток» голосу, порівняно із терміном «постановка голосу», вкладаючи більш творчий зміст у процес підготовки голосу до вокально-виконавської практики; звукоутворення слід здійснювати всією нервово-психічною сферою людини, а не лише м'язово-мускульним апаратом. Тобто спів – психофізичний процес і лише виховуючи, розвиваючи духовний світ самого учня, можна сподіватися на виявлення тембрального, інтонаційного, художнього багатства його голосу, котрий стане виразником творчих здібностей співака, його слухняним гнучким провідником; шкідливим є протиприродне нав'язування учневі

стандартних прийомів голосотворення (навмисне заниження гортані, застосування таких засобів дихання, які не властиві даному студенту, тощо.)

Список використаної літератури

1. **Антонюк В.Г.** Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник /Валентина Геніївна Антонюк. — К.: ЗАТ Віпол, 2007. — 173 с.
2. **Саркісян А.О.** О некоторых вопросах вокального искусства //Вопросы вокальной педагогики: статьи и очерки. /А.О. Саркісян. — М. : Госмузиздат, 1964. — Вып. 1. — С. 9–29.
3. **Дмитриев Л.Б.** Вопросы вокальной педагогики: [сб. ст.] /под ред. Л.Б.Дмитриева. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 5. — 1976. — 262 [1] с.
4. **Стасько Г.Є.** Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики як основа удосконалення педагогічної майстерності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки» / Г.Є.Стасько. — К., 1995. — 24 с.

Тихонова О. П. Особливості співацької діяльності викладачів мистецьких дисциплін

У статті розкриті особливості співацької діяльності викладачів мистецьких дисциплін у процесі вокально-хорової роботи. Виокремлено п'ять завдань-вправ, що дозволяють покращити вокальну підготовку викладачів мистецьких дисциплін.

Ключові слова: співацька діяльність, майбутні викладачі мистецьких дисциплін, завдання-вправи.

Тихонова Е. П. Особенности певческой деятельности преподавателей художественных дисциплин

В статье раскрыты особенности певческой деятельности преподавателей художественных дисциплин в процессе вокально-хоровой работы. Выделены пять заданий-упражнений, которые позволяют улучшить вокальную подготовку преподавателей художественных дисциплин.

Ключевые слова: певческая деятельность, будущие преподаватели художественных дисциплин, задания-упражнения.

Tikhonova H. P. Features Singing Teacher Performance Art Disciplines

In the article the features of a singing teacher performance art disciplines in vocal and choral works. Isolation of five papers, exercises that improve vocal training teachers of artistic disciplines.

In the activities of the singers must consider the following: each personality is unique and requires special methods of instruction, and the main thing – to see and preserve the natural beauty of the voice, its timbre purity and rid it of negative impacts, we need to educate the students activity,

initiative in understanding their own creative capabilities, the ability to analyze large arsenal of vocal works and draw from them is necessary for himself, prefer the terms «training» or «development» to vote, compared with the term «statement vote» by investing more creative content in the process of training the voice to vocal performance practices; sound production should make all neuropsychiatric field man, not only muscular apparatus. That song – a psychophysical process and educating, developing the spiritual world of the student can be expected to identify the timbre, intonation, artistic wealth of his voice, which becomes an expression of creative abilities of the singer, his obedient flexible conduit; harmful is against imposing student standard techniques creating voice.

Key words: singing activities, future teachers of artistic disciplines, job-exercise.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Козир А. В.

УДК 378.011.3-051:7.05

К. В. Ткачов

ДІАГНОСТИКА ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

В останні роки в українському суспільстві зростає потреба в професії дизайнера. Це пов'язано, перш за все, з докорінними змінами економічної структури суспільства, формуванням ринкових відносин, орієнтацією на виробництво конкурентоздатної продукції та її просування на ринку. Крім того, прагнення до інтеграції з країнами Європейського Союзу, а також стрімка урбанізація сприяють зростанню ролі комунікативного дизайну. Все це призвело до збільшення кількості різних типів навчальних закладів, які готують дизайнерів.

Професійна підготовка дизайнерів – порівняно новий напрям для системи вищої освіти України. Тому пошук шляхів удосконалення професійної підготовки дизайнерів – актуальна проблема.

Різні аспекти професійної підготовки дизайнерів розглядалися в дослідженнях Е. Анфімової (визначила шляхи формування професійно-творчої позиції бакалаврів дизайну під час навчання в університеті), К. Гребенникова (розглянув комп'ютерну графіку як засіб професійної підготовки дизайнерів), Н. Калини (розробила систему формування професійних конструктивно-графічних умінь у майбутніх архітекторів-дизайнерів), В. Климова (присвятив своє дослідження розробці організаційно-педагогічного забезпечення підсумкової атестації

майбутніх дизайнерів-педагогів), О. Ковешникової (обґрунтувала теорію й методику художньої професійної освіти на матеріалі підготовки дизайнерів), С. Кожуховської (визначила структуру і зміст підготовки дизайнерів-педагогів для початкових і середніх професійних освітніх закладів), Т. Новікової (розглянула шляхи проектування творчого освітнього простору підготовки дизайнерів в університеті), Р. Мухутдинова (виробив підходи щодо диференціації професійної підготовки дизайнерів у середніх спеціальних навчальних закладах художнього профілю), В. Соловйової (обґрунтувала зміст інформаційно-технологічної підготовки дизайнерів), С. Фролової (здійснила пошук шляхів формування інженерно-технічної компетенції майбутніх дизайнерів) та ін. [1; 2; 5 та ін.]. Проте на сьогодні бракує досліджень, у яких було б визначено конкретні шляхи реалізації одного з найважливіших завдань професійної підготовки майбутніх дизайнерів – формування в них творчої активності. Для того ж, щоб розробити шляхи формування творчої активності майбутніх дизайнерів, необхідно обґрунтувати систему діагностики цієї якості в студентів.

Мета даної статті – описати досвід застосування різноманітних методик для діагностики творчої активності майбутніх дизайнерів.

За робоче в даному дослідженні ми прийняли адаптоване до завдань нашого дослідження визначення В. Москалюк (1999 р.) [4]: творча активність – це інтегративна особистісно-діяльнісна характеристика людини, яка обумовлює творчо орієнтовану мотивацію й творчу спрямованість його мисленнєвої й практичної активності, що базується на творчих здібностях, високому рівні духовності особистості й спеціальних знаннях і вміннях. При формуванні системи діагностики творчої активності майбутнього дизайнера ми спирали на загальні підходи, обґрунтовані в роботах В. Моляка, О. Музики та ін.. [3], та конкретний досвід, представлений у дослідженні М. Разорьової [6].

Труднощі в діагностиці творчої активності пов'язані зі складністю цього феномена. Існують різні підходи до визначення показників творчої активності й різні методи їхнього вимірювання.

Останнім часом, коли говорять або пишуть про діагностику творчої активності, згадують про тести креативності, зокрема про методику вимірювання невербальної креативності Е. Торренса. Ми в своєму дослідженні використовували цю методику, адаптовану А. Вороніним (1994 р.). Цей тест ми проводили і в індивідуальному, і в груповому варіанті. Студенти не знали, що відбувається тестування креативності. Їм надавався комплект малюнків з певним набором ліній й пропонувалося домалювати картинку до завершеного зображення.

За результатами цього тесту ми визначали наступні показники креативності як передумови творчої активності:

оригінальність, яка відбиває ступінь несхожості створеного майбутнім дизайнером зображення на малюнки інших студентів. Оскільки в даному тесті двох ідентичних зображень бути не може, то

мається на увазі несхожість типів малюнків. Як допоміжний засіб для розуміння сутності малюнка використовуються надані студентами назви цих малюнків;

унікальність, яка визначається як сума виконаних завдань, яка не має аналогів в атласі малюнків, що додається до методики Е. Торенса [7].

Також як компонент системи діагностики творчої активності майбутнього дизайнера ми використовували адаптований О. Туник опитувальник креативності Джонсона [7]. Як відзначає О. Туник, цей опитувальник являє собою список восьми тверджень, які є характеристиками творчого мислення та поведінки. Цей список розроблений спеціально для ідентифікації доступних для зовнішнього спостереження проявів креативності і складається із тверджень, наведених у табл. 1.

Для оцінки креативності за даним опитувальником ми просили експертів, в якості яких виступали викладачі, цілеспрямовано спостерігати за студентами під час занять та позааудиторних заходів і заповнювати на кожного студента картку, форму якої представлено в табл.1. Частоту прояву кожної з наведених характеристик поведінки студента експерт відзначав, обводючи кружечком відповідну цифру від 1 до 5. Загальна оцінка креативності є сумою балів за всіма восьми ознаками поведінки (мінімальна оцінка – 8, максимальна – 40 балів).

Таблиця 1

Картка, яку заповнює експерт

Курс					
Група					
Студент					
Дата					
Характеристики поведінки	Частота прояву				
	ніколи	рідко	іноді	часто	постійно
Відчуває тонкі, невизначені, складні особливості світу (чутливість до проблеми)	1	2	3	4	5
Висуває значну кількість різноманітних ідей у даних умовах	1	2	3	4	5
Пропонує різні види, типи, категорії ідей	1	2	3	4	5
Пропонує додаткові деталі, ідеї, версії або рішення	1	2	3	4	5
Проявляє уяву, здатність до	1	2	3	4	5

структурування					
Демонструє поведінку, яка є не лише неочікуваною, оригінальною, а й корисною для розв'язання проблеми	1	2	3	4	5
Утримується від прийняття типової, загальноприйнятої позиції, висуває різнопланові ідеї й обирає кращу	1	2	3	4	5
Проявляє впевненість у своєму рішенні, незважаючи на певні складнощі, бере на себе відповідальність за нестандартну позицію, думку, які сприяють розв'язанню проблеми	1	2	3	4	5
Прізвище експерта	Підпис _____				

У разі, якщо сума балів лежить в інтервалі 40 – 34 бали, це відповідає дуже високому рівню креативності; 33 – 27 – високому, 26 – 20 – середньому, 19 – 15 – низькому й 14 – 8 – дуже низькому рівню креативності.

Даний опитувальник дозволяє також здійснити й самооцінку креативності студентами-майбутніми дизайнерами. Порівняння оцінок експертів із самооцінками студентів дає змогу оцінити рівень сформованості рефлексивного компонента творчої активності майбутніх дизайнерів.

Для діагностики мотиваційно-цільового, емоційно-вольового та рефлексивно-оцінного компонентів творчої активності майбутніх дизайнерів ми застосовували тест-опитувальник В. Горбачевського. Використання методики даного автора дозволило визначити спонукальні мотиви майбутніх дизайнерів, їхнє ставлення до навчальної й поза навчальної творчої діяльності, вольові зусилля, ініціативність, самоповагу, оцінити рівень досягнутих результатів у навчанні й конкурсній творчій діяльності, самооцінку власного творчого потенціалу. Згідно з даною методикою опитування здійснювалося в ході виконання творчого навчального завдання, спектр яких ми спеціально розробляли, коли першу частину завдання виконано й студенти приступають до виконання другої його частини.

Безумовно, діагностика творчої активності студентів-майбутніх дизайнерів не може обмежуватися лише до проведення тестів, що визначають рівень тих чи інших компонентів творчої активності. Крім тестів, ми здійснювали спостереження за допомогою розробленого нами методичного інструментарію (протоколів, шкал), аналізували навчальну успішність студентів, частоту й результативність їхньої участі у різноманітних виставках та конкурсах.

Перспективним напрямом подальших досліджень є відпрацювання елементів системи діагностики творчої активності майбутніх дизайнерів з метою приведення методик у такий вигляд, щоб

ними було зручно користуватися не лише дослідникам, а й самим студентам для самооцінки та роботодавцям при відборі та прийомі дизайнерів на роботу.

Список використаної літератури

1. Анфимова Е. Б. Формирование профессионально-творческой позиции бакалавров архитектуры и дизайна в университете : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.08 / Екатерина Борисовна Анфимова. – Великий Новгород, 2011. – 195. **2. Гребенников К. А.** Компьютерная графика как средство профессиональной подготовки специалистов-дизайнеров (на материалах среднего профессионального образования) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Гребенников Константин Александрович. – Воронеж, 2002. – 195 с. **3. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / за ред. В. О. Моляко, О. Л. Музики.** – Житомир : Рута, 2006. – 320 с. **4. Москалюк В. М.** Формирование творческой активности студентов колледжа культуры и искусств : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / Москалюк Валентина Михайловна. – Луганск, 1999. – 216 с. **5. Новикова Т. А.** Проектирование творческого образовательного пространства подготовки дизайнеров в университете : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Новикова Татьяна Алексеевна. – Великий Новгород, 2004. – 193 с. **6. Разорьонова М. В.** Діагностика рівня сформованості комунікативної культури школяра як педагогічна система / М. В. Разорьонова // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка: Педагогічні науки. – 2008. – №21 (160). – С. 192 – 200. **7. Туник Е. Е.** Психодіагностика творческого мышления. Креативные тесты / Е. Е. Туник. – СПб. : Дидактика Плюс, 2002.– режим доступу: <http://rushkolnik.ru/docs/6/index-11472.html>.

Ткачов К. В. Діагностика творчої активності майбутніх дизайнерів

Представлено досвід створення системи діагностики творчої активності студентів-майбутніх дизайнерів. Подано визначення творчої активності майбутнього дизайнера як інтегративної особистісно-діяльнісної характеристики студента. Описано особливості застосування методики вимірювання невербальної креативності Е. Торенса, опитувальника креативності Джонсона, тесту-опитувальника В. Горбачевского, а також проведення спостережень, аналізу академічної успішності, частоти участі студентів у виставках і конкурсах та інших способів діагностики творчої активності майбутніх дизайнерів.

Ключові слова: майбутній дизайнер, творча активність, діагностика творчої активності.

Ткачев К. В. Диагностика творческой активности будущих дизайнеров

Представлен опыт создания системы диагностики творческой активности студентов – будущих дизайнеров. Подано определение творческой активности как интегративной личностно-деятельностной характеристики студента. Описаны особенности использования методики измерения невербальной креативности Е. Торенса, опросника креативности Джонсона, теста-опросника В. Горбачевского, а также проведения наблюдений, анализа академической успеваемости, частоты участия студентов в выставках и конкурсах и других способов диагностики творческой активности будущих дизайнеров.

Ключевые слова: будущий дизайнер, творческая активность, диагностика творческой активности.

Tkachov K. V. Diagnostics of Creative Activeness of the Future Designers

In the article the short observation of scientific researches about problems of professional designers training (E. Anfimova, K. Grebennikov, V. Klimov, O. Koveshnikova, S. Kozuhovska, R. Muhutdinov, T. Novikova and others) was made. The actuality of improving of professional preparation of designers was proved.

The experience of the creation of the system of diagnostics of creative activeness of students-future designers was shown. The definition of creative activeness as integrative personal active characteristic of the student-future designer was given. The peculiarities of using the methods of measurement of nonverbal creativeness by E. Torrance; questionnaire of creativeness by Jonson, test- questionnaire by V. Gorbachevsky were described. The form (which experts filled while using the questionnaire of creativeness by Jonson) adapted by the author was given as an example.

The observations, analysis of academic success, self-estimation, experts' interwieing and fixation the frequency of future designer's participation in exhibitions and different professional competitions and other instruments also were described as important components of the system of diagnostics of creative activeness of students-future designers.

Working out of the elements of the system of diagnostics of creative activeness of future designers as the perspective branch of the future investigations was defined.

Key words: future designer, creative activeness, diagnostics of creative activeness.

Стаття надійшла до редакції 22.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Адаменко О. В.

УДК 004.774:7.05

В. В. Турчин, А. І. Рожков

ТЕРМІНОЛОГІЯ АДАПТИВНОГО ВЕБ-ДИЗАЙНУ, ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА

Технології завжди визначали та визначатимуть якість життя і швидкість розвитку сучасного суспільства на певному етапі його розвитку. Прогрес і доступність інтернету істотно впливають на життя людини і її швидкість поглинання інформації. Використання смартфонів і планшетів різних розмірів для виходу в інтернет займає все більший відсоток у співвідношенні до стаціонарних комп'ютерів, що ставить нові завдання перед дизайнерами, дизайнерами-графіками і програмістами. Ці завдання полягають в адекватному відображенні змісту веб-сайту на тому чи іншому пристрої. Тому можна сміливо стверджувати, що роль графічного дизайну залишається ключовою у трансформації інформаційного простору у нове візуальне середовище через її адаптацію під екран кожного користувача. Отже вивчення і розуміння адаптивного веб-дизайну і виявлення його місця і ролі є важливим для подальшої як практичної, так і теоретичної діяльності в області дизайну.

Аналіз наукових публікацій свідчить, що серед останніх досліджень даного напрямку слід виділити роботу Ітана Маркотта (Ethan Marcotte) «Responsive web design» (Чуйний веб-дизайн). У ній автор розглядає можливості адаптації веб-сайту під ту різноманітність нині існуючих пристроїв для того, щоб задовольнити запити користувача. У роботі також наводяться приклади використання техніки «плаваючої» сітки, гнучких зображень і медіазапросів [1]. Ще одне фундаментальне дослідження проведене Беном Фрейном (Ben Frain) у роботі «Responsive web design with HTML 5 and CSS3», який дає повний огляд застосування мови програмування і розуміння ідеї чуйного веб-дизайну. Монографія Аарона Густафсона (Aaron Gustafson) «Adaptive Web Design: Crafting Rich Experiences with Progressive Enhancement» (Адаптивний веб-дизайн: виготовлення якісного продукту за допомогою прогресивного поліпшення) розкриває ключові принципи і техніку створення адаптивного макету, який повинен враховувати перш за все можливості смартфона і бути простим [2]. А. Густафсон бачить свій підхід в застосуванні техніки Progressive Enhancement, який полягає в створенні такого сайту, який би відображав його основний зміст незалежно від того, який використовується браузер і яке з'єднання з інтернетом, а також надавав повну версію сайту при використанні сучасних пристроїв і браузерів. Це філософія, яка націлена на досягнення такого рівня, який би давав користувачам доступ до змісту веб-сторінки без технологічних обмежень. Ще одна цікава робота, яку необхідно згадати – це «Responsive web site design» Джамала Джексона (Jamal Jackson). У ній

автор розглядає варіанти зміни фіксованого сайту у бік його адаптивності під всі можливі пристрої.

У всіх згаданих вище роботах описуються кроки створення сайту, які прилаштовуються під різні пристрої та у яких приводяться графічні приклади, як скріншотів вікон різних пристроїв, так кодів для програмування.

Необхідно згадати виступ креативного технолога Ганни Селезньової з компанії Creative People (creople.ru) на конференції «Web standarts Days» в Мінську, який відбувся 27 жовтня 2012 року. В доповіді про адаптивний і чуйний веб-дизайн вона розвела ці два терміни, підпорядкувавши чуйний веб-дизайн адаптивному та роз'яснила специфіку кожного з них. Слід зазначити, що це було першою крупною доповіддю за даною темою у російськомовному суспільстві.

Літературний огляд свідчить, що існує первна невелика кількість робіт присвячених темі нашого дослідження. Всі автори є праутикуючими, перш за все, програмістами які з визрівшою потребою щодо обставин, які у веб-дизайні глобально змінюються, створили посібники з трансформації і створення веб-сайтів нового рівня. Таким чином, аналіз літературних джерел виявив актуальні невирішені проблеми у галузі нашого дослідження. А саме, серед усіх вищеперелічених монографій перекладена на російською мову тільки одна – «Чуйний веб-дизайн» Ітана Маркотта, що обмежує доступ російськомовних до науково-практичної бази. Наступне, в силу того, що монографії написані для програмістів з прикладами кодів, то дизайнери вимушені оминати багато частин роботи. Та останнє, не дивлячись на те, що І. Маркоттом був запропонований новий термін, співтовариство веб-дизайнерів і програмістів так і не прийшло до єдиної назви для цього нового напрямку, називаючи його то чуйним то адаптивним веб-дизайном.

Тому метою нашої статті є визначення особливостей адаптивного веб-дизайну та визначення його дефініції.

Так само як і в природі, де в процесі еволюції відбувається процес адаптації тварин до різноманітних умов існування, з веб-дизайном теж відбуваються подібні процеси, тільки виробничо-економічного характеру, у якого практично не залишається іншого виходу як пристосуватися до нових пристроїв і, як наслідок, до нових розмірів екрану, що відображають вміст сайту.

Веб-дизайн багато в чому схожий і є частиною дизайнерської, поліграфічної і друкарської діяльності, де він використовує ті ж методи, принципи, закони, терміни, які існують в графічному дизайні, про що і пише в своїх роботах Д. Бородаєв [3]. Якщо на сторінці журналу, який ми візьмемо за своєрідний аналог веб-сайту, текстові і графічні блоки закріплені за фізичними розмірами сторінки і не міняють свого положення, то в новому напрямку веб-дизайну вміст сторінки змінюється і трансформується, підкоряючись вибору людини на користь того, або іншого пристрою, або розміру браузера.

Існують різносторонні думки відносно появи нового підходу у створенні веб-сайтів, який полягає в їх видозміні під різні пристрої, використані для перегляду веб-вмісту. Суперечки виникли з виходом таких робіт, як *«Adaptive Web Design»* Аарона Густафсона (Aaron Gustafson) і *«Responsive Web Design»* Ітана Маркотта (Ethan Marcotte). Вперше про цей новий напрям комплексно згадується в інтернет статті від 25 травня 2010 на сайті електронного періодичного видання – A List Apart [4], кураторами і редакторами якого є Jeffrey Zeldman and Brian Platz. І. Маркотт пояснює нам значення чуйного веб-дизайну через використання трьох частин, трьох технік: «плаваючої» сітки, гнучких зображень і медіазапросів. Цей прийом, за словами І. Маркотта, дає нам вирішення проблеми адаптації смартфонів і інших пристроїв і є правильним напрямом у прогресуючому світі.

Згідно статистики, яку пропонує Марина Пікульова [5], популярність використання смартфонів в подальші роки виросте і, навіть, переважить використання стаціонарних комп'ютерів.

Тут слід казати про ідею та завдання, що стоять за чуйним веб-дизайном, які обширно та глобально описані Аараном Густафсоном і визначають термін «адаптивний веб-дизайн». Він виводить свій термін на вищий рівень і говорить про створення макету сторінки, яка не тільки підстроюється під ширину вікна, але ще і враховує всі функціональні і технологічні можливості користувача, забезпечуючи максимальний комфорт взаємодії з пристроєм. Прийоми чуйного веб-дизайну можуть і повинні бути невід'ємною частиною процесу створення адаптивного веб-сайту. Зважаючи на інженерну специфіку створення будь-якого веб-сайту, можна зробити заяву, що проектно-художня діяльність грає ключове значення при проектуванні чуйного веб-сайту, тоді як інженерна діяльність виявляється більшою мірою в процесі його адаптації.

Таким чином ми можемо визначити терміни для цих двох понять.

Чуйний веб-дизайн – це технологія і ідея створення могутнього функціонального і візуального ряду веб-сторінки, яка, використовуючи підхід «плаваючої» сітки, гнучких зображень і медіазапросів, забезпечує зручність проглядання вмісту сайта на різних пристроях, підлаштовуючись під них.

Виходячи з вищесказаного, можна дати дефініцію адаптивному веб-дизайну.

Адаптивний веб-дизайн – це напрям проектно-художньої діяльності, основним засобом якої є синтез дизайнерської та веб-технологічної діяльності по створенню веб-сторінок, які підлаштовуються під розмір екрану будь-якого пристрою з використанням техніки чуйного веб-дизайну. Метою адаптивного веб-дизайну є створення графічного інтерактивного веб-простору та доступу до його змісту без технологічних обмежень.

В даний момент, внаслідок того, що цей напрям є достатньо молодим і лише почав набирати розвиток, а розробок і методик по створенню таких сайтів дуже мало, в рамках графічного дизайну ми можемо використовувати ці два терміни як одне ціле, тому що вони передають один і той сенс і філософію. До тих пір, поки ці два терміни не будуть розведені детальніше веб-технологами, роль графічного дизайнера в становленні і розвитку цього напрямку залишиться незмінною.

Для детальнішого вивчення проблеми слід звернути увагу на лексичний аспект переведеного терміну «Responsive web design», що в російській мові почало відповідати терміну «чуйний веб-дизайн». Слово «чуйний» (Новий тлумачно-словотворчий словник російської мови. Автор Т. Ф. Ефремова), означає той, що співчутливо відноситься до потреб інших, готовий допомогти. Переважання будь яких особистих якостей і переживань не відповідає сенсу, закладеному в термін на мові оригіналу, який можна охарактеризувати як той, що реагує швидко і з готовністю. Тому, точніше передавати ідею слова «responsive» – буде слово «реагує» і відповідно «реагуючий веб-дизайн». Ще одним розповзюдженим російськомовним варіантом є назва «резиновий веб-сайт».

Цікавою є думка Квентіна Ньюарка, який, погоджуючись з Маршалом Маклуханом, говорить, що всякий новий засіб масової інформації та комунікації, що в нашому випадку є адаптивний веб-дизайн, повинні пройти свою стадію адаптації, після чого він придбає свої особливості і форму. А при закінченні трансформації, говорить К. Ньюарк, наступить свобода в реалізації слів і образів для дизайнерів, де все мобільно, як образ так і шрифт [6].

Таким чином, аналіз літературних джерел з проблеми термінологічних особливостей адаптивного веб-дизайну дозволив зробити такі висновки. З появою нового напрямку у веб-дизайні, що було обумовлене технологічними інноваціям і соціально-економічними умовами, виникли два варіанти його найменування – «чуйний веб-дизайн» і «адаптивний веб-дизайн», автор кожного з яких говорить практично про ту ж ідею і філософію, але керується різними термінами, що ввело в збентеження суспільство веб-дизайнерів і веб-технологів. Можливо, вибір найбільш «правильного» терміну для подальшої практичної діяльності і не має великого значення, проте наука ставить свої вимоги, які обумовлюють вибір терміну «адаптивний веб-дизайн», як найбільш правильний в питанні передачі суті діяльності.

Виявлені основні особливості адаптивного веб-дизайну, які полягають в наступному. Визначивши місце чуйного веб-дизайну, помістивши його в область дії адаптивного веб-дизайну як одного з ключових етапів розробки адаптивного веб-сайту, невід'ємним є використання наступної техніки: техніки «плаваючої» сітки (fluid grid), де для ширини кожного блоку використовується процентне

співвідношення, а не фіксоване значення; техніки гнучких зображень (fluid images), де максимальний розмір зображення також задається у відсотках значенням 100% від ширини блоку, в якому вона розташована і не може виходити за його межі; техніки медіазапросів (media queries), де застосовуються особливі стилі CSS, які змінюються залежно від інформації про розмір пристрою. При створенні адаптивного сайту також використовується техніка прогресивного поліпшення (Progressive Enhancement) та додаткові інструменти, що входять в область користування веб-технологів.

Тобто, адаптивний веб-дизайн – це напрям проектно-художньої діяльності, основним засобом якої є синтез дизайнерської та веб-технологічної діяльності по створенню веб-сторінок, які підлаштовуються під розмір екрану будь-якого пристрою з використанням техніки чуйного веб-дизайну.

Дана стаття є початком дослідження напряму адаптивного веб-дизайну і його особливостей.

Список використаної літератури

- 1. Маркотт І.** Отзывчивый веб-дизайн/ Итан Маркотт. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 176 с. – (Серия A Book Apart).
- 2. Gustafson A.** Adaptive Web Design: Crafting Rich Experiences with Progressive Enhancement/ Aaron Gustafson. – Chattanooga : Easy Readers, 2011. – 144 с.
- 3. Бордаєв Д.** Веб сайт як об'єкт графічного дизайну : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. наук: 05.01.03 / Д. Бордаєв. – Харків, 2004. – 228 стр.
- 4.** Режим доступу : <http://alistapart.com/article/responsive-web-design>
- 5.** Режим доступу : <http://events.yandex.ru/talks/92/>
- 6. Ньюарк К.** Что такое графический дизайн / Квентин Ньюарк. – М. : Астрель, 2005. – 256 с.

Турчин В. В., Рожков А. І. Термінологія адаптивного веб-дизайну, особливості та специфіка

У статті проводиться аналіз термінології адаптивного веб-дизайну, який тісно зв'язаний і використовує техніку чуйного веб-дизайну. Розглядається становлення і відособлення адаптивного веб-дизайну як нового напряму веб-дизайну, чому сприяє поява великої кількості планшетів і смартфонів. Виявлено, що промислово-економічні умови спричиняють за собою неминучі зміни у подальшому розвитку веб-дизайна. Розглядаються особливості адаптивного веб-дизайну.

Ключові слова: дизайн, графічний дизайн, адаптивний веб-дизайн, веб-дизайн.

Турчин В. В., Рожков А. І. Терминология адаптивного веб-дизайна, особенности и специфика

В статье проводится анализ терминологии адаптивного веб-дизайна, которое тесно связано и использует технику отзывчивого веб-

дизайна. Рассматривается становлении и обособлении адаптивного веб-дизайна как нового направления веб-дизайна, чему способствует появление большого количества планшетов и смартфонов, влекущих за собой неизбежные изменения в дальнейшем развитии веб-дизайна. Рассматриваются особенности адаптивного веб-дизайна.

Ключевые слова: дизайн, графический дизайн, адаптивный веб-дизайн, веб-дизайн.

Turchin V. V., Rozhkov A. I. The Terminology of Adaptive Web Design, Particularities and Specification

The analysis of terminology and specification of adaptive web design is conducted in the article. The role of responsive web design and its techniques as an important part of building adaptive web design was also discussed. The obvious difference between the notion of responsive and adaptive web design exists and should be taken up to the research level and get it separated by web developers.

By studying the bibliography of adaptive web design some conclusions are made connected with the small amount of books translated into russian language and their inadaptability towards the graphic designers in terms of filling with programming codes which is not very suitable and understandable by graphic designers.

Due to the fact, that the word «responsive has a slightly different meaning in russian language, referring more towards the personal qualities, like the words empathy and sympathy, a new word was suggested, which conveys the original meaning in a more clear way. There is another non-formal way which is widely used among the web developers and web designers in a russian speaking countries – «elastic website», referring to adaptive website.

Key words: design, graphic design, adaptive web design, web design.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Сорокіна Г. О.

УДК 372.878

В. І. Федоришин

**ФАХОВО-ОРІЄНТАЦІЙНИЙ НАПРЯМ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ
СВІДОМОГО СТАВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ
ДО ВИБОРУ СТРАТЕГІЇ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Проблема фахової підготовки особистості належить до фундаментальних не лише у соціальній, політичній, культурній сферах суспільного життя, а й у педагогічній, оскільки всі перетворення, що відбуваються в суспільстві взагалі та у сфері освіти, зокрема, зосереджуються на особистості – головній дійовій особі та суб'єктові суспільно-історичного процесу. Отже, для ефективної організації навчально-виховного процесу, необхідним є цілеспрямоване вдосконалення змісту і форм фахової підготовки студентів з позицій інтеграції, системності, діалектичної взаємодії їх духовно-творчого та інтелектуально-професійного потенціалів.

Мета статті полягає у розкритті фахово-орієнтаційного напрямку забезпечення свідомого ставлення студентів до вибору стратегії майбутньої практичної діяльності. Тому виокремлення саме фахово-орієнтаційного напрямку визначається необхідністю накопичення системних теоретичних знань, категоріально-понятійного фонду, розвитком аналітичного та активізацією музично-педагогічного мислення в єдності з професійно-необхідними якостями майбутнього фахівця. Необхідність виділення саме цього напрямку пов'язана також з інтеграцією психологічних і педагогічних факторів, які впливають на процес навчання, з внутрішньою структурою особистості студентів, з їх індивідуальними можливостями і загальною спрямованістю.

Включення фахово-орієнтаційного компоненту до структури фахової підготовки майбутніх учителів музики сприятиме забезпеченню розвитку в студентів потреби професійної орієнтації (формування якісних фахових знань, здійснення базової фундаментальної підготовки та реалізації власного потенціалу в стратегії педагогічної діяльності вчителя музики). Основою виокремлення фахово-орієнтаційного компоненту в структурі музично-педагогічної підготовки студентів інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів педагогічних університетів, ми вважаємо забезпечення цілісного педагогічного впливу, зорієнтованого не на окремі якості особистості студента, а на структуру його особистості в цілому.

Проблемі професійно-фахової орієнтації вчителя присвячені педагогічні дослідження (А. Алексюк, Ш. Амонашвілі, Л. Ахмедзянова, Г. Балл, Є. Барбіна, І. Бех, Н. Бітянова, О. Бодальов, Є. Бондаревська, Б. Гершунський, І. Зязюн, В. Кан-Калик, Н. Кічук, Б. Коссов, І. Колеснікова, Б. Красовський, А. Маркова, Л. Мітіна, Н. Осухова,

І. Підласий, О. Пехота, Н. Прушковська, С. Подмазін, В. Радул, В. Семиченко, С. Сисоєва, В. Сластьонін, С. Смірнов, К. Чарнецьки, Г. Шевченко та ін.).

У психолого-педагогічній літературі підкреслюється, що *фахова орієнтація* особистості складається з психологічної установки щодо виконання певної діяльності, передбачає *знання і уявлення про особливості й умови діяльності*, свідоме ставлення до діяльності згідно власних здібностей і можливостей; практичної готовності – як потенційної можливості оволодіння системою професійних знань, умінь та навичок; моральної готовності, що ґрунтується на усвідомленні професії та прагненні до максимального використання власних сил та можливостей у майбутній діяльності.

Питання фахово-орієнтаційної підготовки майбутнього вчителя музики знайшли відображення у працях (О. Абдулліної, Л. Арчажникової, І. Зязюна, А. Козир, О. Олексюк, В. Орлова, Г. Падалки, О. Рудницької та ін.). Найголовнішим у педагогічній технології професійного становлення вчителів мистецьких дисциплін, на думку В. Орлова, є «інтеграція психолого-педагогічних дисциплін і предметів естетичного циклу; інтенсифікація процесу навчання за допомогою інтерактивних форм і методів; рефлексивна основа навчання і учіння, детермінована взаємозв'язком об'єктивних і суб'єктивних умов» [1, с. 184].

При проектуванні фахово-орієнтаційного компоненту ми враховували, що він вбирає в себе попередній загальний та музично-естетичний досвід студента, фахово-орієнтовану культуру музичного мислення, вміння використовувати набутий методичний досвід у подальшій творчій музично-педагогічній діяльності з учнями. Фахово-орієнтаційний компонент у структурі музично-педагогічної підготовки студентів також має на меті *усвідомлення* кожним студентом комплексу методичних прийомів щодо удосконалення фахової діяльності, з урахуванням індивідуальних спеціальних здібностей (слуху, ритму, музичної пам'яті, слухового самоконтролю).

Під час розробки фахово-орієнтаційного компонента, ми спирались на висновок науковців щодо цілісності та неперервності фахової підготовки майбутнього вчителя, яка забезпечується сформованою акмеологічною орієнтацією його особистості (А. Деркач, В. Зазикін, Н. Кузьміна, А. Мурашов).

Сутність акмеологічного підходу полягає у комплексному дослідженні цілісності суб'єкта, котрий проходить ступінь зрілості, «коли його індивідуальні, особистісні та суб'єктно-діяльнісні характеристики вивчаються у єдності, в усіх взаємозв'язках, з метою сприяння досягнення ним вищих рівнів розвитку» [2, с. 11]. Необхідною умовою сучасної акмеологічної освіти є високопрофесійно підготовлений фахівець, тобто особистість, що мислить професійно, творчо, компетентно. У зв'язку з цим особливого значення набуває такий

елемент майстерності вчителя музики, як мистецтво творчої взаємодії з колективом виконавців, що потребує оптимальної професійно-психологічної підготовленості.

Акмеологічний підхід щодо процесу навчання і виховання студентської молоді, за визначенням сучасних науковців (С. Мірошніченко, Ю. Ясиновський), є унікальною системою, в якій досягнення творчого результату готується широкими спостереженнями, критичним використанням передового педагогічного досвіду, застосуванням експерименту, імпрровізацією, пошуком варіативних способів організації навчально-пізнавальної діяльності.

На нашу думку, активність студента проявляється у постійному подоланні протиріч між внутрішніми потребами і об'єктивними умовами майбутньої професії. За цих умов формується досвід становлення фахової діяльності, *орієнтації щодо перебудови фахового мислення та фахових умінь*. Тому *фахово-орієнтаційний напрям* забезпечує реалізацією акмеологічного підходу в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музики, який орієнтує студентів на неперервний професійно-творчий саморух до вершин професіоналізму.

Отже, у світлі акмеологічного підходу, виокремлення фахово-орієнтаційного компонента передбачає урахування наступних чинників: гуманістичної спрямованості музично-педагогічної діяльності; художньої цінності музичних творів, їх духовності; високого рівня педагогічно-виконавської майстерності, що передбачає гнучку систему професійних умінь і навичок; творчого підходу, постійного прагнення до досконалості, високої продуктивності та новаторства у творчості; індивідуальної неповторності творчої особистості; наявності креативності, інтуїції, активності, ініціативності.

Особливістю виокремлення фахово-орієнтаційного напрямку є те, що він забезпечує певну стадію розвитку свідомості майбутнього фахівця, виявляє суперечність між тим, яким студент себе уявляє і тим, яким себе мислить вже у статусі вчителя. Тобто, фахово-орієнтаційний компонент передбачає становлення суб'єктності майбутнього вчителя музики, свободи особистісного «Я», індивідуальної своєрідності, тих властивостей, у яких К.Ушинський бачив істинне виховання, що поєднує в собі науку і мистецтво [3]; це - форма відображення у свідомості індивіда власного об'єктивно-реального розвитку особистісних професійних якостей. До професійних якостей особистості відомий вчений-психолог С. Рубінштейн [4] відносив інтелектуальні, вольові та емоційні складники. Виходячи із такого поділу, слід виокремити серед якостей особистості фахівця такі її сфери:

- емоційну (почуття, емпатійні переживання, емоційність ставлення до професійної діяльності взагалі та окремих конкретних ситуацій зокрема);
- вольову (спрямованість особистості на професійне самовдосконалення, мотивовану відповідальним ставленням до

художньо-педагогічної діяльності; здібність до прийняття рішень щодо конкретних дій на шляху фахового становлення);

- інтелектуальну, яка вбирає: професійну компетентність (знання, вміння, навички);

- музично-педагогічний досвід, художньо-педагогічну творчість та рефлексивність, що спрямована на перетворення себе і умов (обставин), в яких здійснюється професійна діяльність.

Представники сучасного акмеологічного напрямку наукових досліджень (І. Зязюн, А. Козир, Н. Кузьміна, В. Моляко, Н. Ничкало та ін.) одноставно сходяться на тлумаченні професійних якостей і здібностей особистості як умови накопичення фахово-орієнтаційного досвіду, що формується на основі інтеграції суб'єктивних та об'єктивних чинників, діючих на суб'єкта діяльності протягом навчання. На думку вчених, комплекс особистісних професійних якостей являє собою динамічну, соціально детерміновану структуру, в якій потреби у продуктивній праці та самовдосконаленні, під впливом емоційної сфери та взаємодії з фаховим досвідом утворюють особливу форму творчої діяльності – художньо-педагогічне мислення. Важливими елементами фахово-орієнтаційного досвіду студентів дослідники вважають: задатки, здібності, обдарованість, талант; умови сімейного виховання і розвитку особистості; виховання і навчання в закладі професійної освіти; саморух до фахової майстерності в самостійній діяльності протягом життя.

Отже, особливості фахового досвіду майбутніх учителів музики тісно пов'язані із специфікою мистецької освіти. Предметом навчання є мистецтво, тобто, концентрований вираз людської духовності. Спілкування у системі «викладач – твір мистецтва – студент», яке ґрунтується на рефлексивних діях викладача і студентів, разом із розумінням мови мистецтва, забезпечує процес особистісних перетворень.

Мета впровадження фахово-орієнтаційного напрямку – це розв'язання суперечності між існуючими рефлексивними уявленнями студента, способами його мислення, знаннями, вміннями і навичками художньо-педагогічної діяльності та відсутністю досвіду їх реалізації на практиці, між минулим досвідом особистісного розвитку (набуття знань, педагогічної техніки, вмінь і навичок у мистецькій галузі) і майбутнім розвитком фахового «Я»: «Я – студент, який оволодіває педагогічною професією і фаховою мистецькою освітою» і «Я – вчитель, який навчає і виховує».

Фахово-орієнтаційна діяльність майбутнього вчителя музики поєднує у собі формування його світоглядних позицій засобами мистецтва, визначення та усвідомлення його ролі у розвитку художньо-естетичної культури особистості, інтеграції фахової мистецької та психолого-педагогічної підготовки. Отже, фахово-орієнтаційний компонент сприяє фаховому становленню майбутнього вчителя - він

вчиться ідентифікувати себе як професіонала, що володіє певним рівнем розвитку фахово-орієнтаційної культури.

У світлі вищезазначеного доречно відмітити, що найбільш значущими критеріями розвитку фахово-орієнтаційного напрямку майбутнього вчителя музики ми вважаємо: наявність уявлень про рефлексивні орієнтири музично-педагогічної професії; прагнення до усвідомлення та переосмислення особистісних та фахових орієнтирів; створення індивідуальної моделі фахового «Я»; реалізація усвідомлених індивідуально-рефлексивних програм фахового самовдосконалення.

У цьому контексті, акмеологічний підхід дозволяє:

- теоретично обґрунтувати психологічні особливості студента - майбутнього *суб'єкта професійної праці*, який не завжди має уявлення про більш досконалі засоби самоорганізації, бо він начебто знаходиться у просторі між двома полюсами: реальним, часто неоптимальним та ідеальним;

- визначити «траєкторію» фахового зростання на шляху досягнення майбутнім учителем *професіоналізму*, і цим тісно пов'язана з тими напрямками педагогічних досліджень, які спрямовані на вивчення цілісної людини як суб'єкта творчої навчально-пізнавальної та управлінської діяльності.

Багатоступенева система професійної підготовки майбутнього вчителя музики припускає розширення акмеологічного підходу в рамках викладання фахових дисциплін. Цей підхід дозволяє створити оптимальні умови для формування професійної майстерності майбутніх фахівців, а саме: сприяє самореалізації особистості; професійному саморозвитку та самопізнанню; розвитку творчості; забезпечує продуктивність музично-педагогічної діяльності – адже він виходить за рамки традиційного викладання фахових дисциплін, що і складає основу для їх інтеграції.

У *висновках* доцільно зазначити, що узагальнюючи основні завдання фахово-орієнтаційного напрямку підготовки майбутнього фахівця, з позиції його акмеологічного самостановлення, до здійснення продуктивної діяльності доречно виокремити: розвиток позитивної особистісної позиції у музично-педагогічній сфері; оволодіння сукупністю систематизованих психолого-педагогічних знань, умінь та навичок; активний розвиток музичного мислення; формування фахової компетентності; розвиток креативності через активну, творчу діяльність; інтеграцію отриманих студентом знань, умінь та навичок; здатність до мистецької рефлексії; потяг до особистісного та музично-професійного саморозвитку й самореалізації. Отже, системотворчою ланкою у процесі ефективної підготовки фахівця є акмеологічна спрямованість, без якої неможливо результативно формувати особистість майбутнього вчителя музики. Є підстави вважати, що цей процес повинен включати у себе такі поняття, як взаємозв'язок особистісно-психологічних та професійно-педагогічних якостей, загальних і фахових знань та вмінь, сплав яких

допоможе сформувати професійну готовність майбутнього вчителя музики до продуктивної діяльності.

Список використаної літератури

1. Орлов В. Ф. Практическая психология / В. Ф. Орлов. – М. : Академия, 1997. – 365 с. **2. Кузьмина Н. В.** Акмеологическая теория повышения качества подготовки специалистов образования / Н. В. Кузьмина. – М. : ИЦПКСПС, 2001. – 144 с. **3. Ушинский К. Д.** Проблемы педагогики /Константин Дмитриевич Ушинский . – М. : Изд-во УРАО, 2002. – 592 с. **4. Рубинштейн С. Л.** Основы общей психологии /Сергей Леонидович Рубинштейн. — СПб. : Питер Ком, 2002. — 720 с. – (Мастера психологии).

Федоришин В. І. Фахово-орієнтаційний напрям забезпечення свідомого ставлення майбутніх учителів музики до вибору стратегії практичної діяльності

У статті розглянуто фахово-орієнтаційний напрям забезпечення свідомого ставлення майбутніх учителів музики до вибору основної стратегії практичної діяльності. Розкрито значення акмеологічного підходу в цьому процесі.

Ключові слова: фахова орієнтація, майбутній вчитель музики, стратегія, практична діяльність.

Федоришин В. И. Профессионально-ориентирующее направление обеспечения сознательного отношения будущих учителей музыки к выбору стратегии практической деятельности

В статье рассмотрено профессионально-ориентирующее направление обеспечения сознательного отношения будущих учителей музыки к выбору основной стратегии практической деятельности. Раскрыто значение акмеологического подхода в этом процессе.

Ключевые слова: профессиональная ориентация, будущий учитель музыки, стратегия, практическая деятельность.

Fedorishin V. I. Professional-orienting the direction of providing a conscious attitude of future music teachers to practice the choice of strategy

In the article-orienting the direction of professional security conscious attitude of future music teachers to the choice of the basic strategy practice. The expanded value acmeological approach in this process.

Summarizing the main tasks professionally-orientationally direct training of future specialists, with the position of his akmeologic establishment of an independent to implement productive activities appropriate to distinguish: the development of positive personal position in music-teaching field; mastering a set of systematic psychological and pedagogical knowledge and skills, active development of musical thinking the formation of

professional competence and develop creativity through active, creative activities and the integration of acquired student knowledge and skills, the ability to artistic reflection, desire for personal and professional musical self and self-actualization. Thus, the backbone link in the process of effective training is acmeological orientation, without which it is impossible effectively to shape the future of music teacher identity. There is reason to believe that this process should involve themselves in such things as the relationship of personality and psychological and vocational and educational skills, general and professional knowledge and skills, which will help to form an alloy professional readiness future music teacher to productive activities.

Key words: professional orientation, the future music teacher, strategy, practices.

Стаття надійшла до редакції 12.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Козир А. В.

УДК 37.147:004

А. В. Чемеріна, С. В. Вейда

ПРОБЛЕМА МОТИВАЦІЇ І МОТИВОВАНОСТІ СТУДЕНТІВ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН»

Технології, які використовуються при роботі з персональним комп'ютером, обумовлені наявністю різних комп'ютерних програм професійного та напівпрофесійного призначення. Це повністю відноситься до такого напрямку в дизайні, як комп'ютерна графіка, яка на даний момент стрімко розвивається в області інформаційних технологій.

Комп'ютерна графіка дає можливість створювати своєрідну графічну інформаційну середу за допомогою спеціального інструментарію призначену не тільки для творчої роботи художників, дизайнерів, ілюстраторів, але і для інших областей як спеціальної, так і загальної освіти. Разом з мультимедійними засобами і навичками художника, комп'ютерна графіка є саме тією з'єднувальною ланкою, яка допомагає ефективно використовувати персональний комп'ютер у вигляді інструменту спілкування, отримання, передачі та контролю знань в кожній навчальній дисципліні [1]. Комп'ютерна графіка для дизайнерів – основна галузь знань і умінь, без яких справжній дизайнер не може відбутися. В даний момент вибір роботодавців падає не просто на художника-дизайнера, який пройшов всі стадії дизайнерської академічної освіти, але і на дизайнера, який досконало володіє всіма необхідними для роботи графічними редакторами. У зв'язку з цим успішно конкурувати може той випускник вузу, який без ускладнень зможе користуватися і

застосовувати всі можливості необхідних графічних редакторів у своїй роботі [2].

Тим дизайнерам, які створюють інформаційні ресурси у сфері діяльності, крім поглиблених знань в конкретно обраній галузі, необхідний ще і високий рівень володіння програмним забезпеченням, яке супроводжує розв'язання професійних творчих завдань [3].

Враховуючи можливості програм, вивчення комп'ютерної графіки займає не останнє місце в області освіти майбутніх дизайнерів, тому що є неповторним засобом розвитку таких особистісних якостей: образне і логічне мислення, сприйняття простору, почуття кольору та композиції, точність в роботі та ін. Разом з цим, вивчення комп'ютерної графіки створює уміння перекладу візуального образу в вербальну форму, допомагає творчо самовиражатися [4].

Слід зауважити, що комп'ютерна графіка є відмінним засобом демонстрації законів і принципів, які лежать в основі графічної і художньої творчості [5].

У галузі культурології комп'ютерна графіка має відображення в науковій роботі Ю.В. Наседкіної. Вчений пише, що, використовуючи спеціальні комп'ютерні технології, людина відчуває абсолютно нові можливості створення інших реальностей. У своєму дослідженні автор піднімає питання, пов'язані з новими технологіями, з можливістю створення нових реалій [6].

Справжній стан проектної культури дизайну повністю визначає його залежність від інформаційних технологій, і в першу чергу від графічних редакторів. В даний час подібні редактори досягли досить високого рівня можливостей. Додаткові можливості у розвитку творчості з'являються при процесі виконання проектів, які засновані на сформульованій системі творчих і виконавських завдань [7].

Однак при зростаючій потребі у висококваліфікованих кадрах і високої популярності спеціальності «Дизайн» намічено ряд проблем, одна з яких це тенденції зниження мотивації до навчання у студентів-дизайнерів. Багато абітурієнтів даної спеціальності роблять свій вибір не цілком усвідомлено, знаходячи мотивацію в „модній” професії, або в тому факті, що в спеціальності, як правило, відсутні такі точні дисципліни, як вища математика, хімія, фізика. Ще одним чинником мотивування стають друзі або батьки. Останні так само часто зупиняють свій вибір на спеціальності, користуючись стереотипом про подальшу фінансову прибутковості професії. При цьому, не акцентуючи на тому факті, що добре оплачувана праця вимагає висококваліфікованих фахівців і нав'язуючи свій вибір дитині просто в подальшому можуть бути розчаровані, так само як і дитина, яка робить свій вибір не усвідомлено, а з волі батьків. В результаті чого, навчання комп'ютерної графіки стає для неї тягарем.

Друга проблема часто буває в слабкому мотивуванні студентів педагогом. Інтенсивний розвиток графічних редакторів вимагає від

викладачів постійного та інтенсивного вдосконалення власних знань з доступним викладанням їх студентам. Найчастіше наявні вже знання просто втрачають актуальність або в комплексі з іншими дисциплінами застарівають. Яскравим прикладом може служити підготовчий процес виконаної роботи до друку. Досить швидко оновлюється парк друкарських верстатів та програм і це вимагає від педагога знання таких нюансів, які він може отримати безпосередньо на виробництві. Ряд педагогів зі студентської лави стають викладачами не маючи практичного досвіду роботи на виробництві пов'язаному з розробкою дизайн-макетів, а також досвіду грамотної роботи з графічними редакторами з подальшою підготовкою макету до друку.

В процесі впровадження інформаційних технологій змінюється частково або повністю зміст і сам характер діяльності педагога, але ця зміна буде мати ефект лише у випадку, якщо буде базуватися на основі педагогічних умов використання. Проведений аналіз літературних джерел і наукових робіт з даної теми дозволив виявити ряд суперечностей:

- між наростаючим освітнім потенціалом цифрових середовищ, який здатний сприяти посиленню ефективності освіти студентів комп'ютерних графіків, і не в повній мірі розробленістю можливостей інформаційних технологій у вищій освіті.

- між недостатньо відповідної технології навчання майстерності комп'ютерній графіці в дизайн-освіті та рівнем самого викладання дисциплін, пов'язаних з нею.

- між зростаючими вимогами роботодавців до професіоналізму дизайнера-графіка, і якістю дизайн-навчання.

Необхідність вирішення цих протиріч може свідчити про можливість навчання комп'ютерній графіці в умовах професійної підготовки [10].

Існує багато шляхів навчання студентів комп'ютерної графіки, які були запропоновані О. Т. Ієвлевою, М. Д. Князевим, Ю. В. Котовою, Д. Ф. Мироновим, Є. І. Петровічевим, М. Н. Петровою, Н. А. Смирновою.

Застосування на уроках сучасних комп'ютерних технологій відображено в наукових статтях і дисертаціях А. А. Богуславського, Г. С. Грінберг, І. В. Григор'євої, В. К. Колесникова, М. Н. Марченко, Г. А. Мочалова, А. А. Павлової, Ю. І. Притули та ін.

Третьою проблемою може виступати не завжди відповідний рівень технічного і програмного оснащення класів.

Вирішення цих проблем може бути як в зацікавленості педагога в підвищенні рівня власних знань не тільки шляхом вивчення спеціалізованої літератури, але й шляхом підвищення рівня кваліфікації на виробництві, у друкарнях, в рекламних агентствах з подальшим пошуком доступною форми викладання отриманих знань. Так само один із способів мотивування може бути застосування наочних матеріалів у

процесі навчання студентів-дизайнерів і приведення прикладів досягнень в обраній ними спеціальності, екскурсії на виробництво і в рекламні агентства. Не останнім варіантом може служити моделювання на уроках ситуації роботи замовник-дизайнер.

У проблемі розвиваючого навчання слід звернути особливу увагу на роботи з розвитку пізнавального інтересу на основі творчих можливостей (Ю. К. Бабанський, Л. С. Виготський, И. Д. Синельникова, П. І. Підкасистий, Г. І. Щукіна, І. С. Якиманська).

Заслуговує розгляду педагогічні концепції творчого розвитку особистості у професійній освіті (Є. П. Белозерцев, А. Г. Казакова, Е. А. Климов, А. А. Деркач, В. Є. Медведев, Н. Ф. Маслова).

Місце і роль комп'ютерної графіки в системі професійної підготовки у ВНЗ майбутніх дизайнерів визначається необхідністю підготовки висококласних фахівців, специфікою роботи викладача і ефективністю навчання студентів. В інформаційному суспільстві однією з основних необхідностей для дизайнера є освоєння нових можливостей діяльності, які дозволяють успішно формувати професійне зростання студента-випускника і бути затребуваним у даній сфері діяльності. Необхідні концептуально нові підходи до використання нових інформаційних технологій в освіті комп'ютерних графіків, нові прийоми і методи, форми навчання, які повинні відповідати вимогам сучасного суспільства [8].

Важливим є наявність сучасних комп'ютерних класів з можливістю паралельного поновлення з програмним забезпеченням і, відповідно, ліцензійними графічними редакторами.

Зараз дизайн став глобальним явищем в постіндустріальному суспільстві, охопивши нові області проектної практики. Дизайн на даний момент не просто модне явище, він просто необхідний, а деякі галузі сучасного дизайну взагалі не можуть існувати без використання сучасних інформаційних технологій і наскільки буде мотивований студент і професійний викладач, настільки буде позитивним підсумок.

Список використаної літератури

1. Архангельский С. И. Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы / С. И. Архангельский – М. : Высшая школа, 1980 – 332 с. **2. Беспалько В. П.** Образование и обучение с участием компьютеров (педагогика третьего тысячелетия) / В. П. Беспалько. – М. : МПСИ, МОДЭК, 2002. – 352 с. **3. Стор И. И.** Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов / И. И. Стор. – М. : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 256с. **4. Абдуллина О. А.** Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего педагогического образования / О .А. Абдуллина. – М., 1990. – 139 с. **5. Захарова И. Г.** Информационные технологии в образовании / И.Г. Захарова. М., 2003.- 92с. **6. Нодельман Л. Я.** Технология обучения студентов художественно-графического факультета компьютерной

графике: дис. канд. педагогических наук / Л. Я. Нодельман. М., 2000. – 275с. 7. **Маликова Е. А.** Педагогические условия обучения компьютерной графике студентов-дизайнеров в высшем учебном заведении: дис. канд. педагогических наук / Е. А. Маликова. – М., 2009. – 207с.

Чемеріна А. В., Вейда С. В. Проблема мотивації і мотивованості студентів в процесі навчання спеціальності «дизайн»

Місце і роль комп'ютерної графіки в системі професійної підготовки у ВНЗ майбутніх дизайнерів визначається необхідністю підготовки висококласних фахівців, специфікою роботи викладача і ефективністю навчання студентів. Необхідні нові підходи до використання нових інформаційних технологій в освіті комп'ютерних графіків, нові прийоми і методи, форми навчання, які повинні відповідати вимогам у сучасному суспільстві.

Ключові слова: графічний дизайн, комп'ютерна графіка, художник, інформаційні технології, графічні редактори.

Чемерина А. В., Вейда С. В. Проблема мотивации и мотивирования студентов в процессе обучения специальности «дизайн»

Место и роль компьютерной графики в системе профессиональной подготовки в вузах будущих дизайнеров определяется необходимостью подготовки высококлассных специалистов, спецификой работы преподавателя и эффективностью обучения студентов. Необходимы новые подходы к использованию новых информационных технологий в образовании компьютерных графиков, новые приёмы и методы, формы обучения, которые должны соответствовать требованиям в современном обществе.

Ключевые слова: Графический дизайн, компьютерная графика, художник, информационные технологии, графические редакторы.

Chemerina A. V., Veida S. V. The Problem of Motivation and Motivating Students in Learning Processes that Use a Specialty of «Design»

Now the design is a global phenomenon in the post-industrial society, and covers new areas of design. The present state of the project design culture completely determines its dependence on information technology, and especially of graphics editors. The place and role of computer graphics in the training system designers in universities has a connection with the need to prepare competent professionals, the specifics of the teacher and student learning efficiency. In the information society, one of the major necessities for the designer is the assimilation of the new features that allow you to successfully build professional development of graduate students and be in demand in the industry. New approaches to the use of new information

technologies in the education of computer graphics, new techniques and methods, forms of training that will meet the requirements of modern society. Computer graphics is a great way of showing the laws and principles which are the basis of graphic and artistic creativity. During the implementation of information technology change some or all the content and the nature of the teacher, but this change will have an effect only if it is based on the basis of pedagogical conditions of use. The analysis of the literature and scientific papers on the subject has revealed a number of contradictions. The article reveals the existing problems in motivation and motivate students in the learning process on specialty design. Revealed different ways to solve this problem.

Key words: Graphic design, computer graphics, artists, information technology, graphic editors.

Стаття надійшла до редакції 26.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – канд. іст. наук, доц. Вербовський В. В.

УДК 659.13 : 77

О. О. Черних

**ПРОБЛЕМИ КОНСТРУЮВАННЯ ЗМІСТУ НАВЧАЛЬНОГО
КУРСУ «РЕКЛАМНА ФОТОГРАФІЯ» ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ
ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ
ПІДГОТОВКИ**

Вирішення завдань формування художньо-естетичної культури графічних дизайнерів засобами фотомистецтва передбачає широке ознайомлення як з художньою так і з документальною фотографією, приділяючи при цьому значну увагу технологічним аспектам. Сьогодні найбільш широким полем використання як художньої так і документальної фотографії є реклама. Проблемам використання фотомистецтва в системі професійної підготовки графічних дизайнерів присвячували свої дослідження Е. Лазарев, В. Плишевський, О. Чернишов. Оскільки професійна підготовка графічних дизайнерів припускає приділяти значну увагу до вироблення навичок створення рекламного продукту, то важливим напрямом вдосконалення навчального процесу є розробка оновленої структури і змісту спецкурсу «Рекламна фотографія».

Мета публікації - представити шляхи конструювання змісту навчального курсу «Рекламна фотографія», адаптованого до специфічних завдань професійної підготовки графічних дизайнерів.

Нами представлений варіант розробки теми «Художній задум при створенні рекламної фотографії», представленого в змісті спецкурсу «Рекламна фотографія». Важко переоцінити роль фотографічного зображення в проектуванні сучасних рекламних носіїв. Буклет, проспект, каталог, плакат, зовнішня щитова реклама – уся ця продукція як мінімум на сімдесят відсотків в кінцевому результаті залежить від зусиль рекламного фотографа. Курс навчання фотографії графічного дизайнера обов'язково включає вивчення проблем рекламної фотографії як один з базових і самих визначальних елементів.

Мета будь-якого рекламного зображення – притягнути увагу, повідомити інформацію і сприяти поширенню ідеї, продукту або послуги. Реклама звертається до нашого зорового сприйняття, відверто прагнучи зацікавити нас, іноді прикрасити ситуацію і, звичайно ж, розхвалити товар. Рекламна ілюстрація починається з художнього задуму. Він повинен виходити з правильних передумов і виконуватися логічно, дохідливо, яскраво і красиво. Реклама приділяє багато уваги своїй зовнішній привабливості, ґрунтуючись на тому, що людина, як правило, завжди віддасть перевагу любові – на противагу ненависті, красі – на противагу неподобству, солодкому на перевагу кислому. А чи буде при цьому зображення багатобарвним або однокольоровим, великим або маленьким – ролі не грає. Фотографія, при відповідному освітленні, може прикрасити все, що завгодно. Говорити неправду їй при цьому не доводиться, хоча в деяких випадках «фотографічна точність» стає дещо невизначеним поняттям. Для створення реклами треба виходити з характеру рекламованого товару, враховуючи обставини роботи, необхідну фототехніку і найголовніше, вироблення художнього задуму. Фотографувати можна у будь-якій обстановці, можна навіть притягнути прихильну увагу споживача фоторекламою, яка з технічного боку є недовершеною. Іноді можна навіть самого товару не показувати, а лише образно натякнути на його існування. Але без художнього задуму, без основної ідеї і її подальшого естетичного втілення обійтися абсолютно неможливо. На відміну від «вільного» фотохудожника або фотожурналіста рекламний фотограф повинен чітко уявляти собі яке враження справить його творіння на майбутнього споживача реклами. Основними інструментами впливу на глядача були і залишаються три основні чинники: тон, лінія і кольорове рішення, що разом і складає композицію знімка. Якщо придивитися до будь-якого знімка, ми побачимо тільки ці компоненти. Різні по контрасту і насиченості лінії і тони складають фотографічне зображення. У кольоровому фото можна ще відзначити загальний колорит. Проте на відміну від графічного малюнка, де лінія є первинним елементом, утворюючий малюнок, лінія у фотографії – це тільки розділ двох тонів, причому її контраст і різкість особливого значення не мають. Лінія і контур існують у фотографії в тому ж вигляді, що і в природі. Лінії у фотографії несуть значне психологічне навантаження. Наприклад, округлі лінії на підсвідомому

рівні сприймаються глядачем позитивно – вони нагадують про новонароджених дітей або про дитинчат тварин. Прямі ж лінії викликають у глядача відчуття суворості і навіть тривожності, а ламані – асоціюються з небезпекою. Використовуючи готову фотографію в рекламному продукті або виготовляючи її самостійно графічний дизайнер повинен передбачити ефект від дії на цільову аудиторію. Задум – це, звичайно, і є те, що визначає кожен творчий процес. Він відіграє вирішальну роль в побудові майбутнього зображення. Але у всякого художнього задуму є два боки: зміст і форма. Зміст залежить від рекламованого товару, передбачуваного способу збуту, цільової аудиторії. Але як усе це буде оформлено, це вже питання графіки, поле дії дизайнера і фотографа. Створення ілюстративного матеріалу не завжди йде по прямому, заздалегідь наміченому шляху. Іноді здається, що різний зміст визначає свою форму: іноді він буквально вимагає, щоб його оформлювали не так, як планували, а так, як він цього потребує. диктує, тобто зовсім несподіваним чином.

На додаток, виконання ілюстрації здійснюється приблизно таким же асоціативним шляхом, як і народження задуму. Одна ідея породжує іншу, так що кінцевий результат може значно розходитися з першим початковим наміченим, і, додамо, значно перевершувати його за своїми якостями.

Одні рекламні оголошення друкуються на сторінках каталогів і закликає: « Дивіться, як товар виглядає, читайте, як ним користуватися. » Інші натякають на приємний результат: користуйтеся, будь ласка, продуктом нашої фірми, і він (чи вона) вас полюбить. Треті – підкреслюють користь продукту – пряму і непряму. Ілюстровані оголошення про продаж повинні будуватися на одних принципах, рекламні ілюстрації – на інших. Але всяка ілюстрація повинна представлять собою виразну композицію, говорити про сутність справи і, наскільки можливо, тішити око. Нічого поганого в красивому немає - в усякому разі, воно набагато краще за потворне. Пошуки правильного задуму починаються із з'ясування основних положень реклами : що продається? чим цей продукт корисний? де він з'явиться? на кого розрахований? чому його повинні купувати? треба показати тільки продукт або ж і його благотворну дію? Відповіді на ці питання утворюють основу проекту, за ними йдуть інші питання. Чи буде рекламна кампанія довгостроковою? Наскільки бажано виконати усю серію рекламних оголошень про цей продукт в одній манері? Чи поодинокий це продукт або ж частина асортименту? Чи викликав його збут затруднення? Усі ці питання визначають характер реклами, але вони мають пряме відношення і до характеру зображення, оскільки воно займає в рекламному оголошенні значне місце. Яку б мету не ставив розробник реклами, фотографія має бути виконана на найвищому професійному рівні. Невміла фотографія не переконує, і невідома реклама

не досягає мети. Краще вже взагалі відмовитися від рекламування, чим рекламувати невдало і за свої ж гроші собі ж зашкодити.

Щоб був досягнутий високий рівень художньої якості, дизайнер повинен навчитися бачити так, як бачить об'єктив, і усвідомити, що фотографія тим і хороша, що відрізняється і від графіки і від живопису, не кажучи вже про інші мистецтва. У ідеальному випадку дизайнер-графік і фотограф-рекламіст – це одна і та ж особа. У такій ситуації графічний задум проекту і фотографічне зображення не вступають в творчий конфлікт між собою. Ілюстрована реклама – це зовсім не різновид миттєвої фотографії, але пов'язана з мистецтвом діяльність по створенню художніх фотознімків, що відіграють важливу роль в економіці. Розвиток задуму ілюстрованої реклами може бути захоплюючим хоча і повільним процесом. Рекламне зображення повинне ілюструвати, тобто наочно пояснювати і переконувати. Композиція залежить від того, що ілюстрація повинна сказати. Важливу роль відіграє оточення: воно привертає увагу глядача і створює у нього певне відношення до зображення. Істотно також кольоровотональне рішення зображення, час дня і контрастність освітлення. Правильне розміщення предметів і живих моделей, їх забарвлення, світлотіні і виделеність в порівнянні з іншими частинами зображення – усе це направляє увагу глядача в потрібний бік. Ілюстрована реклама завжди прагне притягнути погляд і увагу до потрібного місця, а після цього вселити потрібну думку.

Іноді усі компоненти ілюстрації немов самі мимоволі розбігаються по своїх місцях і що народжене зображення в точності відповідає цілям реклами. Іноді ж результат виходить і незавершеним і непереконливим. Уміння визначити, до якої категорії належить отримане зображення, відрізняє майстра від підмайстра. Уміння пізнати і відкинути невдале рішення і готовність все розпочати наново – вірна ознака професіоналізму. Бувають, звичайно, щасливі випадковості. Раптом відбувається щось, завсім поза контролем фотографа. видається фотографувати тим засобами, що опиняється в цій хвилині під рукою, і робити це якнайшвидше. І якщо об'єкт знімка унікальний за своєю значущістю, то технічна недовершеність відступає на другий план. Уміння не пропустити такий момент і задовольнитися отриманим результатом, нехай, з потреби, не позбавленим технічних недоліків – це також ознака професіоналізму.

Є безліч цікавих способів комп'ютерної обробки фотознімків, які, треба сказати, суперечать принципу фотографічної точності. Тональні зображення можна переводити в лінійні, опуклі деталі – в однотонні плями, можна змінювати колірні співвідношення і взагалі перетворювати кінкретное зображення в абстрактне. Такі прийоми особливо вдало приміняються в афішах і плакатах. Для створення особливих ефектів існує безліч можливостей. Можна зображувати рух смугою, що розпливлася; можна, відмовляючись від зеркальної точності, навмисно

спотворювати контури, щоб притягнути увагу: можна поєднувати два-три зображення, показуючи їх розвиток в просторі і в часі. Ці і інші прийоми можна комбінувати по-різному, отримуючи майже нескінченну кількість варіацій. Усі ці прийоми годяться, якщо вони доречні. Але якщо застосовувати їх без розбору, тільки щоб притягнути до себе увагу, можна замість бажаного результату отримати ілюстрацію до роботи графічного редактора. Професіонал завжди знає, що можна, а що є недоречним.

Іноді саме фотографічне зображення повинно говорити все або майже усе, що вимагається від реклами. Майже завжди воно займає в рекламі найбільше місця. Завжди воно зобов'язане затримувати і зацікавлювати глядача або читача. Безумовно, вже ці вимоги реклами накладають на її творців серйозні зобов'язання. Зображення вимагає такого ж професіонального підходу, як і слово. А професійний підхід означає знання справи і майстерність виконання. Звичайно, працівникам рекламної справи доводиться мати справу також і із засобами масової інформації, бажаннями покупців, коливаннями ринку і такими прозаїчними справами, як кадри і бюджет. Проте жоден читач не затримає погляд на плані збуту, не зацікавиться підбором кадрів і не надихнеться складанням бюджету. Але його увагу притягне зображення, втілене із задуму з тією любов'ю, яку всякий істинний художник вкладає у кожне своє створіння. Інформація, представлена вище, може стати основою для розробки лекцій з проблеми створення фотообразу в рекламі. Таким чином в цій публікації ми представили шляхи конструювання змісту навчального курсу "Рекламна фотографія", адаптованого до специфічних завдань професійної підготовки графічного дизайнера. Нами представлена структура і зміст проблемного блоку «Художній задум при створенні рекламної фотографії». Цій проблемі може бути присвячений окремий змістовний модуль. Надалі важливим напрямом дослідницької роботи повинна стати проблема розробки програми творчої практики по фотомистецтву, яка на наш погляд повинна увійти як обов'язковий структурний елемент в план професійної підготовки графічних дизайнерів.

Список використаної літератури

1. Курдский Л. Д. Иллюстрированное пособие по обучению фотосъемке / Л. Д. Курдский, Я. Д. Фельдман. – М. : Высш. шк., 2003. – 243 с. **2. Килпатрик Д.** Свет и освещение : пер. с англ / Д. Килпатрик. – М. : Мир, 1988. – 224 с. **3. Флеминг Б.** Фотореализм. Профессиональные приемы работы / Б. Флеминг. – М. : ДМК, 2000. – 384 с.

Черних О. О. Проблеми конструювання змісту навчального курсу «Рекламна фотографія» як засіб формування художньо-естетичної культури майбутніх графічних дизайнерів у процесі професійної підготовки

У статті представлено підходи до конструювання змісту навчального курсу «Рекламна фотографія». Автор виходить із позиції, що в професійній підготовці майбутніх графічних дизайнерів навчання створенню рекламної фотографії повинно бути обов'язковим. Розвитку художньо-естетичної культури графічних дизайнерів сприяє вивчення теми «Формування художнього задуму при розробці рекламної фотографії».

Ключові слова: реклама, цільова аудиторія, фотографія, композиційне та кольорове рішення фотознімку.

Черных О. О. Проблемы конструирования содержания учебного курса «Рекламная фотография» как средство формирования художественно-эстетической культуры будущих графических дизайнеров в процессе профессиональной подготовки

В статье представлены подходы к конструированию содержания учебного курса «Рекламная фотография». Автор исходит из того, что в профессиональной подготовке будущих графических дизайнеров обучение созданию рекламной фотографии должно быть обязательным. Развитию художественно-эстетической культуры графических дизайнеров способствует изучение темы «Формирование художественного замысла при разработке рекламной фотографии».

Ключевые слова: реклама, целевая аудитория, фотография, композиционное и цветное решение фотоснимка.

Chernykh O. O. The Problems of Modeling of the Contents of Curriculum Course «Photography for Advertising» as a Means of Forming Aesthetic Values of the Future Graphic Designers in the Process of their Professional Training

Decision of task of forming of artistically-aesthetic culture of graphic designers a wide acquaintance provides for facilities of photographic art as with artistic so with a documentary photo, sparing considerable attention to the technological aspects here. Today by the most wide field of the use both artistic and there is an advertisement a documentary photo. Aim of publication - the ways of constructing of maintenance of educational course presented the «Advertisement photo», adapted to the specific tasks of professional preparation of graphic designer. We are present the variant of development of theme «Artistic intention at creation of advertisement photo», special course presented in maintenance the «Advertisement photo». To this problem the separate rich in content module can be devoted. An important value has a complex of practical tasks, that will allow to form skills of the use of photo in creation of advertisement character future the problem of development of the program of creative practice on a photographic art, that in our view must enter as a mandatory structural member in the plan of professional preparation of graphic designers, must become important research work assignment. Decision of task of forming of artistically-aesthetic culture of graphic

designers a wide acquaintance provides for facilities of photographic art as with artistic so with a documentary photo, sparing considerable attention to the technological aspects here. Today by the most wide field of the use both artistic and there is an advertisement a documentary photo. Aim of publication - the ways of constructing of maintenance of educational course presented the «Photography for Advertising», adapted to the specific tasks of professional preparation of graphic designer.

Key words: advertising, target audience, photography, composition and color photograph.

Стаття надійшла до редакції 19.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, доц. Зюзіна Т. О.

УДК 78.071.2:159.922:37

Д. Г. Юник

ФОРМУВАННЯ ЗАВАДОСТІЙКОСТІ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Процес формування виконавської майстерності музикантів-інструменталістів привертав увагу не одного покоління визначних педагогів та науковців, оскільки професійне виконавство діє вже кілька століть. Однак, теорія музичного виконавства розвинута ще недостатньо, що змушує митців на різних стадіях досягнення фахової майстерності розв'язувати цілу низку задач, оперуючи лише емпіричними знаннями та рекомендаціями так званої «авторитарної музичної педагогіки». Саме тому проблема формування завадостійкості музикантів є досить актуальною для теорії і практики їх інструментальної підготовки.

У сценічній діяльності музикантів-інструменталістів лише теоретично можна представити наявність такої ситуації, за якої відтворення необхідної інформації не потребувало б внесення певних корективів для досягнення мети. Неможливо заздалегідь абсолютно погодити сформовану програму техніко-тактичних дій зі всім комплексом реальних умов майбутніх форм звітності. Компенсацією неузгодженості між уявленою моделлю такої програми і сигналами її реалізації виступає завадостійкість музикантів, яка є не вродженою, а набутою властивістю, що гарантує їх оптимальну взаємодію із зовнішнім середовищем в умовах негативного впливу різноманітних стресорів завдяки збереженню сенсорно-моторної стійкості без включення резервних сил організму.

Метою статті є розкриття специфіки формування завадостійкості

музикантів-інструменталістів. Вивченням означеного феномена захоплювались не лише науковці, а й визначні педагоги та виконавці. Вони довели, що недостатня сформованість цієї властивості призводить до послаблення контролю за параметрами діяльності, тимчасового відхилення уваги від виконавського процесу, емоційного “викривлення” отриманої інформації тощо (Л. Бочкарьов, Ф. Бузоні, М. Давидов, Л. Котова, Ф. Ліпс, Д. Ойстрах, А. Рубінштейн, Т. Юник та ін.).

Завадостійкість музикантів-інструменталістів характеризується чотирьохвекторною спрямованістю, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на злагодженість утворення та відтворення як виконавських навичок, так і інтерпретаційних моделей музичних творів, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку, за якої здійснюється адекватна реакція організму на зайву дію навіть сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – чинення їм опору.

Формування першого вектора завадостійкості передбачає побудову програми техніко-тактичних дій з визначенням оптимальної кількості текстових та виконавських компонентів музичних творів для одночасного спрямування уваги, за якої досягається найрезультативніша діяльність і не «вивільнюється простір» в короткостроковій пам'яті інструменталістів, що, як правило, «заповнюється» непередбаченою (зайвою) інформацією. До програми техніко-тактичних дій включаються тільки довільно заучені текстові й виконавські компоненти при поетапному типі роботи над музичними творами, і лише виконавські – при цілісному.

Надання пріоритетного значення емоційно-образному змісту музичних творів, його мінливості й пошуку нових привабливих ознак виконавських атрибутів контролю з метою якомога глибшої «поринутості» в них забезпечує нескінченний процес інтерпретаторської творчості інструменталістів. Уникненню дезорганізуючої дії зовнішніх і внутрішніх стресорів сприяє адекватний комунікативний вплив виконавців на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичних творів (артистизм), який обумовлюється: власним відчуттям емоційно-образного змісту творів; адекватністю емоційного відгуку на палітру звучання музичного матеріалу та соціальну ситуацію; проникненням у психологізм авторського задуму; оптимальною емпатією по відношенню до слухачів.

Формування другого вектора завадостійкості музикантів-інструменталістів передбачає надбання умінь нівелювання негативного впливу можливих стресорів на результативність сценічної діяльності. Збереження максимальної стійкості уваги на виконавських атрибутах контролю є найефективнішим засобом недопущення дезорганізуючих дій можливих стресорів. Якість сформованості означеного вектора завадостійкості визначається умінням нівелювати надмірну дію стресорів завдяки:

- видозміненню кола уваги і виключенню з її обсягу об'єкта «самопочуття»;

- усвідомленому «підпорядкуванню» всіх ознак стимулів емоційно-образному змісту музичних творів і їх миттєвій генералізації слухо-моторними рисами лише у тих виконавців, які не володіють абсолютним звуковисотним слухом, або в інтерпретаторів, котрі застосовували такий метод при формуванні взірців атрибутів контролю;

- зміні виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього) за регуляцією процесу музично-виконавської діяльності;

- «знеціненню» значення подразників майбутньої емоціогенної ситуації;

- довільному чи мимовільному спрямуванню уваги на репрезентацію семантичних понять не тільки фізичних властивостей нотних чи звукових конфігурацій, а й відображених у процесі кодування їх характеристик, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів та інформації виконавських дій;

- досягненню абсолютної впевненості у вірності прийнятих рішень щодо точності реалізації програми техніко-тактичних дій.

Формування третього вектора завадостійкості музикантів-інструменталістів передбачає накопичення «запасу» сценічної витримки до надмірної дії прогнозованих стресорів (попередні невдалі прилюдні виступи, швидкість реалізації виконавських навичок, неприємні фізичні відчуття, розумова чи фізична перевтома тощо), які створюють умови для відвернення уваги від процесу діяльності або спричиняють появу негативного виду сценічного хвилювання. Поступове штучне збільшення інтенсивності впливу стресорів на процес репетиційного програвання музичних творів забезпечує накопичення «запасу» сценічної витримки до їх надмірної дії.

У формуванні четвертого вектора завадостійкості інструменталістів визначальна роль належить: виявленню слабких рис кожного можливого стресора з метою констатації його «немічності» та відчуття власної «зверхності» над ним; довільній активізації емоційного стану виконавців на рішучу «боротьбу» з надмірною дією будь-якого стресора; включенню до підготовленої програми техніко-тактичних дій образів чинення опору дезорганізуючому впливові стресорів на надійність гри; моделюванню екстремальних умов майбутньої діяльності й досягненню безпомилкового відтворення необхідного матеріалу завдяки автоматизованому виконанню ігрових рухів.

Звичайно, формування і прояв завадостійкості музикантів-інструменталістів залежить від розвиненості їх інтелектуальної сфери та ступеня володіння техніко-тактичною майстерністю. Чим вище інтелектуальний рівень, тим менше зусиль затрачується на запам'ятовування музичного матеріалу (усунення дефіциту інформації). Чітке уявлення атрибутів контролю у вигляді образів структури дій сприяє високій результативності відтворення інтерпретаційної моделі

музичних творів. Слабко натреновані виконавські дії змушують музикантів-інструменталістів мислити досить простими і розчленованими дрібними рухами під контролем активної довільної уваги, тоді як автоматизовані виконуються ними ще швидше у сценічних умовах.

Процес виконання надмірно ускладнених завдань у режимі безперервної діяльності, або якому властивий високий темп чи швидкість, загальмовується, оскільки дефіцит часу зменшує можливості для пошуку та активації відповідних слідів у довгостроковій пам'яті. Завдання, які вимагають від музикантів варіативності реакцій та абстрактних розумових операцій, ускладнюють виконавську діяльність.

Застосування найзручнішого виду локусу контролю (зовнішнього чи внутрішнього) у кожному епізоді музичних творів, при якому досягається найвища результативність діяльності зі збереженням зручності відтворення необхідної інформації, сприяє прояву завадостійкості музикантів-інструменталістів, аналогічно як і «знецінення» значущості будь-яких стресорів виявленням у кожному з них слабких рис та констатацією їх «немічності» по відношенню до власного творчого потенціалу. У детермінації завадостійкості властивості нервової системи музикантів не набувають абсолютного значення. Теза щодо «приреченості» інтерпретаторів слабого типу нервової системи на «неуспіх» під час сценічних виступів є хибною, оскільки з розвитком виконавської майстерності вплив балансу нервових процесів як на сенсорну, так і на моторну стійкість нівелюється.

Сенсорна та моторна завадостійкість створюється адаптацією до впливу короткострокових та тривалих стресорів (стресори невдачі в аналогічних або наближених умовах діяльності; стресори, що спричиняють відчуття страху; стресори відвернення уваги від процесу діяльності; стресори темпу або швидкості відтворення виконавських дій; стресори, які спричиняють неприємні фізичні відчуття; стресори боротьби; стресори довгострокової роботи, котрі породжують розумову або фізичну втому чи ту й іншу разом) на діяльність в емоціогенних умовах і саморегуляцією їх психофізіологічної сфери. Емоції, виконуючи функції відображення не об'єктивних явищ, а суб'єктивних відношень до них, приймають участь у саморегуляції психофізіологічної сфери музикантів-інструменталістів, тобто аналогічно вольовим зусиллям виступають регулятором їх завадостійкості.

Стабільна спрямованість емоційних переживань музикантів-інструменталістів на позитивне вирішення поставлених завдань сприяє досягненню завадостійкості у процесі сценічної діяльності. Прояв завадостійкості детермінується максимізацією їх позитивного і мінімізацією негативного впливу на перебіг інтерпретаційного процесу. Чим вища вимогливість виконавців до якості відтворення уявної моделі музичних творів, тим частіше у них створюються умови для виникнення «негативних» емоцій.

Умовне допущення погрешностей в ході сценічної інтерпретації музичних творів сприяє збереженню «позитивних» емоцій при їх реальній появі. У мить допущення помилки безпосередньо в процесі сценічних виступів зниження сили діючої мотивації до звичного рівня «знеціненням» значимості результативності діяльності створює умови для прояву завадостійкості.

Формування та прояв завадостійкості музикантів-інструменталістів поліпшуються за умови утримання максимальної стійкості уваги на привабливих ознаках атрибутів контролю і надання їм пріоритетного значення в програмі техніко-тактичних дій. Оптимальна тривалість та інтенсивність розігрування виконавського апарату у процесі безпосередньої підготовки до сценічної діяльності сприяє реалізації не лише виконавських дій з мінімальними затратами фізичної енергії, а й спрямовуванню уваги без застосування надмірних вольових зусиль на доцільне відтворення емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній, гармонійних послідовностей, рельєфу малюнків динамічного плану тощо. Зовнішній прояв емоційної виповненості мелодико-інтонаційних ліній музичних творів не завжди відповідає рівню емоційної сфери інтерпретаторів, оскільки з віком та ростом виконавської майстерності емоційно-виразні реакції зменшуються.

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно розгляду завадостійкості музикантів-інструменталістів у процесі виконавської діяльності надає змогу зробити висновки.

1. Завадостійкість музикантів-інструменталістів – це не вроджена, а набута властивість, що гарантує їх оптимальну взаємодію із зовнішнім середовищем в умовах негативного впливу різноманітних стресорів на сценічну діяльність завдяки збереженню сенсорно-моторної стійкості без включення резервних сил організму.

2. Завадостійкість музикантів-інструменталістів визначається чотирьохвекторною спрямованістю, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на злагодженість утворення та відтворення як виконавських навичок, так і інтерпретаційних моделей музичних творів, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку, за якої здійснюється адекватна реакція організму на зайву дію навіть сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – чинення їм опору.

3. Формування завадостійкості музикантів-інструменталістів має бути спрямоване на становлення означеного феномена у період ознайомлення з матеріалом музичних творів; на його розвиток під час поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами; на цілеспрямоване вдосконалення досягнутого рівня результативності гри у процесі безпосереднього репетиційного програвання музичних творів та на закріплення виконавської надійності музикантів-інструменталістів передконцертними, концертними та післяконцертними емоціогенними умовами сценічних виступів.

Викладена інформація не претендує на вичерпне розкриття специфіки досягнення завадостійкості музикантів-інструменталістів. Натомість, вона може слугувати основою для віднайдення ефективних методів та прийомів її формування і прояву в сценічній діяльності.

Список використаної літератури

- 1. Аболин Л. М.** Психологические механизмы эмоциональной устойчивости человека / Лев Михайлович Аболин. – Казань: Казан. ун-т, 1987. – 261 с.
- 2. Бучек Л. І.** Аналіз емоційної стійкості як прояву особливостей саморегуляції особистості: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Бучек Лариса Іванівна. – К., 1993. – 110 с.
- 3. Котова Л. М.** Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Котова Ліна Миколаївна. – Мелітополь, 2000. – 260 с.
- 4. Симонов П. В.** Эмоциональный мозг / Симонов Павел Васильевич. – М.: Наука, 1981. – 214, [1] с.
- 5. Падалка Г. М.** Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.
- 6. Brophy J.** Adapting to Group and Individual Differences in Students Motivational Patterns / J. Brophy // *Motivating students to Learn.* – Boston, 1998. – P. 222-252.

Юник Д. Г. Формування завадостійкості музикантів-інструменталістів у процесі виконавської діяльності

У статті зроблено аналіз процесу формування завадостійкості музикантів-інструменталістів. Розкривається специфіка її чотирьохвекторного прояву, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий – успішність чинення їм опору.

Ключові слова: завадостійкість, виконавська діяльність, стресори, музиканти-інструменталісти.

Юник Д. Г. Формирование помехоустойчивости музыкантов-инструменталистов в процессе исполнительской деятельности

В статье произведён анализ процесса формирования помехоустойчивости музыкантов-инструменталистов. Раскрывается специфика её четырёхвекторного проявления, где первый вектор обеспечивает игнорирование дезорганизирующего воздействия стрессоров на протекание деятельности, второй – его нивелирование, третий – сенсорно-моторную выдержку чрезмерного действия сильных, внезапных и длительных стрессоров, а четвёртый – успешность оказания им сопротивления.

Ключевые слова: помехоустойчивость, исполнительская деятельность, стрессоры, музыканты-инструменталисты.

Yunik D. G. Forming of the Barrier Stability of Musicians-Instrumentalists During the Process of Performing Activity

The analysis of the process of forming of barrier stability of musicians-instrumentalists is done in the article. The specificity of its four-vectorial exhibition, when the first vector provides the avoidance of disorganizing influence of stressors to the activity course, the second vector – its leveling, the third – endurance of the excessive action of intense abrupt and long-term stressors, the fourth vector – the success of resistance rendering, is revealed.

Noise immunity musicians-instrumentalists - is not innate, but acquired the property, which ensures their optimum interaction with the environment in a negative impact of various stressors on theatrical activity thanks to the preservation of sensory-motor stability without the inclusion of reserve forces of the body.

Formation noise immunity musicians, instrumentalists should aim at becoming definite phenomenon during familiarization with the materials of music, its development during phased or holistic types of work on the musical works, focused on improving the level of performance achieved in the game directly rehearsal playing music and fixing performance reliability musicians, instrumentalists before the concert, concert and after the concert emotion conditions scenic performances.

Key words: barrier stability, performing activity, stressors, musicians-instrumentalists.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2013 р.

Прийнята до друку 26.04.2013 р.

Рецензент – д-р пед. наук, проф. Козир А. В.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бірюков Михайло Юрійович – старший викладач кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», спеціаліст вищої категорії, педагогічне звання «викладач-методист». Коло наукових інтересів: дизайн, образотворче мистецтво, психологія та педагогіка.

Вейда Сергій Володимирович – викладач кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв. Коло наукових інтересів: педагогіка, комп'ютерна графіка.

Вівденко Ірина Олександрівна – аспірант ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», викладач ВП «Брянківський коледж Луганського національного університету імені Тараса Шевченка».

Гаврілова Людмила Гаврилівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музики і хореографії Донбаського державного педагогічного університету.

Гоголев Сергій Олексійович – аспірант ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», асистент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Коло наукових інтересів: дизайн, педагогіка, використання ІКТ у дизайні.

Гоголева Ольга Олександрівна – асистент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Коло наукових інтересів: проблеми розвитку художньо-творчих здібностей студентів ВНЗ.

Жигаль Зоряна Михайлівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка. Коло наукових інтересів: інноваційні навчальні методи музичного мистецтва, історія музичної освіти та її сучасні перспективи.

Ковбасюк Михайло Юліанович – доцент кафедри хорового співу факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка. Коло наукових інтересів: історія розвитку хорового мистецтва України, диригентсько-хорова освіта, сучасні напрямки розвитку та інноваційні методи викладання хорових дисциплін у ВНЗ.

Кондрашов Сергій Миколайович – професор кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», Заслужений художник України, член Національної спілки художників України. Коло наукових інтересів: образотворче мистецтво, академічний рисунок, професійна підготовка майбутніх графічних дизайнерів.

Котов Володимир Григорович – асистент кафедри музики і хореографії Донбаського державного педагогічного університету.

Ліхницька Лариса Миколаївна – викладач Інституту педагогіки, психології і мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського. Коло наукових інтересів: роль мистецької інноваційної діяльності у підготовці викладачів мистецьких дисциплін.

Мала Тетяна Василівна – член Національної Спілки художників України, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Мартиненко Олена Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент, зав. відділенням хореографії кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Інституту психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету. Коло наукових інтересів: теорія та методика хореографічної роботи з дітьми в системі позашкільної освіти, проблеми та перспективи впровадження шкільного курсу хореографії, формування особистості майбутнього вчителя хореографії.

Мельник Ольга Петрівна – кандидат педагогічних наук, викладач циклової комісії музики Університетського коледжу Київського університету імені Бориса Грінченка. Коло наукових інтересів: музичне мистецтво, мистецька педагогіка, фортепіанна підготовка.

Мінкіна Світлана Олександрівна – асистент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Коло наукових інтересів:

Настюк Ольга Іванівна – асистент кафедри режисури та хореографії, факультету культури і мистецтв, Львівського національного університету імені Івана Франка. Коло наукових інтересів: концертмейстерство: історичні, виконавчі, педагогічні, творчі аспекти, співпраця з вокалістами, інструменталістами, хореографами; музика і хореографія; фортепіанне виконавство.

Петров Володимир Стефанович – старший викладач кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Коло наукових інтересів: проблема підготовки майбутніх фахівців з графічного дизайну у ВНЗ.

Плахотнюк Олександр Анатолійович – викладач-методист хореографічних дисциплін Львівського державного училища культури і мистецтв, асистент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка. Коло наукових інтересів: хорологія, мистецтвознавство, методика викладання хореографії, джаз-танець.

Прошунова Лариса Юріївна – асистент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Коло наукових інтересів: підготовка фахівців з дизайну одягу.

Пшеничних Микола Миколайович – старший викладач кафедри музики та хореографії Слов'янського державного педагогічного університету.

Пшеничних Тетяна Вікторівна – старший викладач кафедри музики та хореографії Слов'янського державного педагогічного університету.

Радомський Микола Тадеушевич – старший викладач Харківської державної академії дизайну та мистецтв, член Національної спілки художників України.

Рожков Артем Ігорович – аспірант Харківської державної академії дизайну та мистецтв, асистент кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Коло наукових інтересів: графічний дизайн, веб-дизайн.

Романова Лариса Олександрівна – старший викладач кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», член Союзу дизайнерів України. Коло наукових інтересів: дизайн фірмової символіки.

Сердюк Тетяна Іванівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Інституту психолого-педагогічної освіти та мистецтв Бердянського державного педагогічного університету. Коло наукових інтересів: історія розвитку хореографічного мистецтва та формування особистості майбутнього педагога-хореографа.

Старовойтова Олена Євгенівна – старший викладач кафедри співів і диригування Інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».

Тихомирова Наталія Федорівна – викладач-методист Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв. Коло наукових інтересів: музична педагогіка, музична психологія.

Тихонова Олена Павлівна – викладач кафедри вокального мистецтва Кримського університету культури та туризму. Коло наукових інтересів: співацька підготовка студентів інститутів мистецтв до продуктивної роботи зі школярами, зокрема розвиток їх вокально-хорових навичок.

Турчин Владислав Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Федоришин Василь Ілліч – кандидат педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства Інституту мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова. Коло наукових інтересів: акмеологічне спрямування підготовки викладачів мистецьких дисциплін у педагогічних університетах.

Фурманова Тетяна Ігорівна – старший викладач Бердянського державного педагогічного університету. Коло наукових інтересів: проблема формування професійної майстерності майбутнього педагога-хореографа.

Чемеріна Анастасія Володимирівна – асистент кафедри художньо-комп'ютерної графіки Луганської державної академії культури і мистецтв. Коло наукових інтересів: педагогіка, комп'ютерна графіка.

Черних Олег Олегович – старший викладач кафедри дизайну ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Коло наукових інтересів: рекламні технології, фотографія і фотографіка, комп'ютерна графіка, професійна підготовка майбутніх графічних дизайнерів.

Юник Дмитро Григорович – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри інструментальної музики Київського національного університету культури і мистецтв. Коло наукових інтересів: інструментальна підготовка майбутніх викладачів мистецьких дисциплін.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(педагогічні науки)

№ 10 (269) травень 2013

Частина II

Відповідальний за випуск:
к. п. н., доц. **Г. Е. Овчаренко**

Здано до склад. 26.03.2012 р. Підп. до друку 26.04.2012 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 23,48. Наклад 200 прим. Зам. № 107.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.