

студентської ініціативи, прогнозування та проектування діяльності, чітку організацію та проведення музично-виховної роботи, її аналіз та оцінку. Демократичні засади взаємодії сприяли розвитку толерантних, чуйних, доброзичливих відносин між учасниками педагогічного процесу.

Література

1. Бодрова Т. О. Використання української музично-педагогічної спадщини у процесі педпрактики студентів: Методичні рекомендації. Навчальна програма. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. – 46 с.
2. Вербицкий А. О. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. – М.: Высшая школа, 1991. – 207 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. – М.: Просвещение, 1986. – 707 с.
4. Попович М. В. Національна культура та культура нації. – К.: Знання, 1991. – 64 с.
5. Розин В. М. Введение в культурологию. – М.: Международная педагогическая академия, 1994. – 104 с.

ПОЛІХУДОЖНЯ СПРЯМОВАНІСТЬ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ

Бузова О. Д.

Бердянський державний педагогічний університет

Анотація. У статті автор розглядає проблему поліхудожнього виховання майбутніх вчителів музики, удосконалення процесу цілісного усвідомлення художніх особливостей синтетичного жанру – балету. Пропонуються методичні рекомендації щодо реалізації поліхудожнього підходу у процесі розгляду балету М. Скорульського «Лісова пісня».

Ключові слова: поліхудожнє виховання, синтез мистецтв, балет.

Аннотация. Бузова О. Д. Полихудожественная направленность воспитания будущих учителей музыки средствами украинского балета. В статье автор рассматривает проблему полихудожественного воспитания будущих учителей музыки, совершенствования процесса целостного осознания художественных особенностей синтетического жанра – балета. Предлагаются методические рекомендации к реализации полихудожественного подхода в процессе рассмотрения балета М. Скорульского «Лесная песня».

Ключевые слова: полихудожественное воспитание, синтез искусств, балет.

Annotation. Buzova O. A polyart orientation of education of the future teachers of music means of the Ukrainian ballet. In the article an author examines the problem of polyart education of future music, perfection of process of integral awareness of artistic features of synthetic genre – ballet masters. Methodical recommendations to realization of polyart approach in the process of consideration of ballet «Forest song» of M. Skorulskyj are offered.

Key words: polyart education, synthesis of arts, ballet.

Постановка проблеми. Поліхудожнє виховання майбутніх вчителів музики у вищих педагогічних закладах України вимагає надання цьому питанню належного місця у навчальному процесі. Не випадково у державній національній програмі розвитку освіти у XXI ст. наголошується, що в сучасних умовах школа має об'єктивно виступати ведучим фактором

прилучення молоді до широкого поля естетичної культури, бо ослаблення культурних генотипів, деформація ціннісних, в тому числі й художньо-естетичних, орієнтирів – це шлях до великих потрясінь.

Аналіз досліджень та публікацій. Реалізація засад поліхудожнього виховання ґрунтується на фундаментальних дослідженнях феномену синтезу мистецтв. Дослідники ХХ ст., продовжуючи пошук закономірних засад взаємодії мистецтв, наголошують на принциповій можливості взаємопроникнення різних способів художнього освоєння дійсності на основі не лише зовнішньо-тематичних, а й внутрішніх закономірностей мистецького синтезу. Серед найґрунтовніших - концепція мистецтва як цілісного духовного феномену у Ф.І. Шміта, ідея нерівномірного видового розвитку, актуального та репрезентативного видів мистецтва у М. С. Кагана, Ю. Б. Борєва, В. П. Міхальова, типологія тематичних та внутрішніх зв'язків мистецтв А.І. Бурова, групи синтезу мистецтв А. Я. Зіся та ін. Сучасні науковці (Л. М. Масол, Г. М. Падалка, Г. П. Шевченко та ін.) визначають поліхудожнє виховання як процес формування у студентів цілісного «естетичного розуму», що гармонізує розвиток сенсорної та інтелектуальної сфер особистості, комплексно формуює естетичне ставлення до різних видів мистецтва.

Саме такі уявлення, за нашою думкою, можуть стати надійним фундаментом майбутньої педагогічної і просвітницької діяльності вчителів музики, основою й ґрунтовною базою для якої є курс історії музики. Аналіз існуючих програм з історії музики (Г. С. Алфеевська, О.І. Волков та ін.) дозволив виокремити цілий ряд вимог, які автори вважають першочерговими для становлення музичної культури студентів [1; 5]. Головна мета курсів з історії музики, як підкреслюють автори програм, полягає в тому, щоб створити у студентів уявлення про музичне мистецтво як цілісне явище, що має власну історію розвитку, невіддільну від соціально-історичного процесу. В навчальних програмах підкреслюється

значення пізнання студентами *історії розвитку різних жанрів* – опери, симфонії, балету, концерту, ораторії, камерної музики в їх видатних зразках. Студентів націлюють на уміння виявити те особливе, неповторне, що відрізняє різні художні напрямки, стилі, жанри, окремі твори. Отже, в процесі засвоєння курсів з історії музики студенти мають усвідомити як загальну картину розвитку музичного мистецтва в її еволюційному становленні, так і специфічне, особливе, що характеризує підходи до засвоєння окремих музичних жанрів, окремих музичних творів тощо.

Позитивно оцінюючи загальну спрямованість програмного матеріалу на розширення музичної ерудиції студентів і в галузі історико-теоретичних знань, і в галузі знань фактичного музичного матеріалу, зауважимо, що можливості поліхудожнього виховання дуже мало враховуються у визначенні сучасних вимог до музично-історичної підготовки студентів. Між тим, тенденції розвитку художнього виховання в сучасній школі в центр уваги ставлять розвиток художньої культури учнів у її широких мистецьких вимірах. Через те, на наш погляд, доцільно опосередкувати значно ширшими загальнохудожніми підходами завдання музикознавчого розвитку майбутніх вчителів.

Місце і роль балетного жанру в контексті курсу історії музики визначається його нерозривною й невіддільною єдністю з музикою. Б. Асаф'єв, аналізуючи ідеальну сутність жанру, вказує на те, що балетне мистецтво є вираженням та виявленням у просторі розкинутих і рухливих у часі форм, що розкриваються у часі музичним змістом. Тому балет є «реалізацією музики» або «шляхом до візуальної фіксації звукових відчуттів» [3, 31]. Музикознавець зазначає необхідність синтезу пластичного дійства («пластичного рельєфу») та розвитку музичних ідей, і лише у такому випадку створюється єдина тканина «примхливого візерунку звучань». Досліджуючи проблему вивчення балету майбутніми вчителями музики, можемо констатувати, що саме «пластична партитура»

при вивченні репрезентативних творів даного жанру (при сучасному стані розвитку технічних засобів, зокрема, відеозапису) не береться до уваги. Тим самим руйнується основа сприйняття мистецького синтезу, в якому сила впливу танцю є настільки сильною, що при реалізації у ритмічно-пластичних образах існуючий у звуках зміст «поглинає увагу глядача як єдине, самостійне, спрямовуюче музику явище» [3, 32]. Саме ці аспекти поліхудожнього погляду на розкриття жанрових особливостей балету залишаються поза увагою музичної педагогіки вищої школи.

Метою статті є розгляд важливих педагогічних аспектів вивчення синтезу мистецтв в балетному жанрі: класичної літературної основи («Лісова пісня» Л. Українки), музики балету у певній виконавській інтерпретації («Лісова пісня» М. Скорульського, диригент Б. Чистяков), сценографії (О. Хвостенко-Хвостов та А. Волненко) та балетмейстерської інтерпретації (С. Сергеев та В. Вронський). Поєднання хореографічного, музичного та сценографічного мистецтв визначає сутність поліхудожнього підходу до розв'язання наступних завдань, що є важливими для майбутнього вчителя музики: визначення характеру взаємодії драми та музики; розмежування рівнів взаємопроникнення художніх засобів, пов'язаних з особливостями балетмейстерської трактовки балету (порівняльна характеристика двох балетмейстерських інтерпретацій); усвідомлення важливості роботи художника по втіленню художнього образу; визначення системи поліхудожніх понять, за допомогою яких розкривається логіка «згортання» основної інформації. В результаті досліджень ми сподіваємось одержати певні методичні настанови щодо розгляду синтезу мистецтв у всій їх цілісності при вивченні синтетичних музичних жанрів з поліхудожньої точки зору, втілення образів на балетній сцені, що в подальшому надасть можливість вдосконалювати методику вивчення історії музики для майбутніх вчителів музики.

Отримані результати. Взаємозв'язок драми з музикою, створення на основі літературного першоджерела і композиторської партитури балетної вистави, де герої драматургії розмовляють зовсім іншою – танцювально-пантомімічною мовою, - складний творчий процес, що синтезує музичне, образотворче, проте в першу чергу, балетмейстерське мистецтво. Літературний твір і музика стають першоджерелом для актора і балетмейстера в роботі над художнім образом. Яскравим прикладом відтворення літературних образів на сцені став балет «Лісова пісня» М. Скорульського, підготовлений колективом Київського театру до 75-річчя від дня народження Лесі Українки і показаний 2 березня 1946 року (балетмейстер-постановник С. Сергєєв, диригент Б. Чистяков, художник О. Хвостенко-Хвостов). Балет був написаний композитором 1937 року і внесений в репертуарний план на сезон 1937-1938 р., однак постановка його кілька разів відкладалася, бо проблема створення класичного балету на національній основі не була тоді ще розв'язана.

Аналіз літературної першооснови - драми-феєрії Лесі Українки вказує на її близькість природі балетного мистецтва. Проїнята казковою фантастикою, подихом високої поезії, романтичною окриленістю і майже танцювальними ритмами, що відчуються у віршованому тексті драми, вона немов призначена для хореографічного втілення. Як і її попередники, Леся Українка не протиставляє у своєму творі фантастичні образи реалістичним, вони вільно уживаються разом, причому у цій єдності фантастика наче підкреслює реальність. Неможливо вбити вічне прагнення людини до свободи, щастя творчості – у цьому життєстверджуюча ідея драми, її філософський зміст. І як вказували дослідники творчості Лесі Українки, в драмі кожний образ, навіть кожне слово поетеси переростає у символ, узагальнюється як характер, тип, як втілення високих філософських, естетичних ідей.

Своєрідний літературний матеріал знайшов своє відображення в музиці. Глибокий зміст п'єси М. Скорульський прагнув розкрити, спираючись на національний мелос, піднімаючи народні наспіви до симфонічного узагальнення. Інтонації різноманітних за своїми емоціональними відтінками українських народних пісень і танців проймають партитуру балету. У музичну тканину деяких епізодів композитор вводить також справжні народні пісні, зібрані поетесою для постановки її драми на сцені. Однак М. Скорульський не прямолінійно цитує фольклорні мелодії, а майстерно розвиває окремі музичні образи, збагачує їх виразними оркестровими барвами (розвиток на національній основі традицій балетної музики П.І. Чайковського).

Виразні музичні характеристики «Лісової пісні» витримані в народному дусі, подані в симфонічному розвитку через систему лейтмотивів. Досить вдало за допомогою двох провідних лейтмотивів вирішує композитор образ Мавки. Перший – ніжний, прозорий, – передає чистоту, безпосередність і благородство дочки лісу, другий – хвилюючий і патхненний, – розкриває могутню силу її кохання. Скорульський не обмежується виділенням одного з лейтмотивів Мавки в певні моменти розвитку дії, він поліфонічно поєднує обидві музичні характеристики героїні, підкреслюючи цим драматизм і напруженість подій.

Відображаючи в музиці світ реальний і фантастичний, композитор вдається до прийому протиставлення. Так, наприклад, лісові істоти – Мавка, Перелесник, русалки та інші характеризуються за допомогою зіставлень окремих тональностей, збільшеними або зменшеними трізвуками, а люди – побутовими мелодіями, діатонічними гармоніями. Таке зіставлення музичних прийомів не завжди виправдане й дещо ілюстративне, адже у Лесі Українки лісові істоти наділені великими людськими почуттями і, як уже зазначалося, не протиставлені людям.

Таким чином, характеризуючи принципи взаємодії в балеті музики і драми, підсумуємо наступне: головними моментами синтезу жанрів виступають літературний символізм та система лейтмотивів в музичній формі, відповідність танцювальних ритмів віршованого тексту сутності хореографічної пластики. Відзначимо специфіку музичної інтерпретації літературного протиставлення, яке музичними засобами вираження вирішується композитором як конфліктне зіставлення. Такий висновок – *перший етап реалізації поліхудожнього підходу*, на якому засобами синтезу музики і драми окреслюється цілісність духовного задуму поетеси та композитора.

Збереження і втілення основної ідеї, філософської глибини і цілісності художнього задуму, синтезу літературної та композиторської творчості в балеті залежить від балетмейстера-постановника. Саме цієї цілісності, «єдиного дихання» не вистачало, на жаль, хореографічній інтерпретації «Лісової пісні» балетмейстера-постановника С. Сергєєва і художника О. Хвостенко-Хвостова. Ця творча група не зуміла повністю розкрити задум композитора. У постановці було чимало мальовничих епізодів, яскравих сольних і масових танців, виразних пантомімних сцен, проте балет являв собою серію роздрібнених ілюстрацій до драматичної поеми Лесі Українки. Балетмейстер фактично інсценізував сюжет поетичної драми, проте не скрізь зміг знайти переконливі хореографічні засоби для розкриття внутрішнього змісту поеми. У сценографії губилася цілісність ідейного задуму, були присутні ознаки буафорії, поверхового колористичного занурення в систему образів твору.

Ілюстративний підхід постановника й художника до інтерпретації першоджерела позначився як на масових сценах, так й на хореографічних характеристиках окремих дійових осіб балету. Балетмейстер ігнорував такий серйозний здобуток балетного театру, як знищення меж між пантомімою й танцем, гармонійний перехід одного з них в інший. Людей і

жителів казкового лісу він примусив говорити «різними мовами»: якщо в постановці Сергеева лісові істоти танцювали, то люди (дядько Лев, Лукаш, його мати, Килина) спілкувалися в основному за допомогою примітивної пантоміми. Таке пряmlinійне протиставлення суперечило задумові поетеси, але спрощувало завдання, які стояли перед постановником.

Але життя балету не закінчується роботою однієї особистості. Через роки роботу продовжують нові творчі особистості, які піднімають балетний твір на рівень нових вимог. Для балету М. Скорульського такою творчою особистістю став В. Вронський. Для створення балетної вистави, гідної літературного першоджерела, потрібна була цілісна танцювальна поема, сповнена виразних пластичних характерів і справжнього симфонізму. Успішне утвердження такої хореографічної поеми на українській сцені було пов'язане з новою постановкою балету «Лісова пісня» творчою групою у складі балетмейстера-постановника В. Вронського, балетмейстера-асистента Н. Скорульської, диригента Б. Чистякова, художника А. Волненка. Прем'єра нового, цілком самостійного хореографічного варіанту «Лісової пісні» була показана на сцені Київського театру опери та балету 26 травня 1958 року, через дванадцять років після першої. У ній було те, чого бракувало попередній: цілісність художнього задуму й натхненний поетичний струмінь, який проймав всі сцени балету.

Шукаючи своєрідний ключ до хореографічної інтерпретації драми-фєєрії, Вронський разом з диригентом Б. Чистяковим уважно переглянули музичну партитуру балету, відкрили музичні кушори, спільно з художником А. Волненком оживили поетичні ремарки п'єси, які мають свій стиль. Натхненна танцювальна стихія, багатобарвна й різноманітна, торжествувала в постановці. Засобами хореографії Вронський зв'язував всі основні події й конфлікти балету, користуючись при цьому мовою владичного танцю, пройнятого національним колоритом. На відміну від

постановки Сергєєва, навіть у змалюванні міфічних персонажів казкова феєричність поєднувалась з теплим гумором, а класичний танець був збагачений елементами поліського фольклору. Цим, зокрема, приваблював і фінал першої дії, цим відзначались і численні масові сцени. Наприклад, епізод другої дії, коли мешканці лісу заспокоюють Мавку, покинуту Лукашем. Балетмейстер вміло вписував кожен нову хореографічну лейттему в загальну пластичну картину вистави. Це сприяло створенню прекрасного артистичного ансамблю, в якому знайдено місце кожному танцюристові - від виконавця головної ролі до учасників масового танцю, що дає право говорити про постановку Вронського як про ансамблеву виставу.

Постановник усвідомив внутрішню близькість твору Лесі Українки умовному світу хореографії. Сцени вистави не просто збігались з відповідними сценами драми, не ілюстрували текст п'єси, а передавали дух і настрої поетичного твору, розкривали почуття героїв. Вронський свідомо не поглиблює характеристику фантастичних персонажів. По-перше, тому, що для цього не давав підстав музичний матеріал. А по-друге, тому, що він намагався, насамперед, підкреслити спільність настроїв лісових істот. Адже це давало йому змогу яскравіше відтінити зміни, які відбулися в лісовій русалці під впливом кохання до Лукаша.

Постановка Вронського, яка утверджувала на українській сцені жанр хореографічної поеми, була новим оригінальним прочитанням драми-феєрії Лесі Українки, значним етапом у творчому житті Київського театру опери та балету, у творчій біографії багатьох артистів старшого й молодшого поколінь. В Україні, де балет «Лісова пісня» став класикою, всі наступні покоління виконавців головних ролей і, зокрема, ролі Мавки, враховували досвід першої виконавиці А. Васильєвої. У ролі Мавки Васильєва продовжувала кращі традиції українського балетного виконавства, традиції створення тонкого психологічного портрету

української дівчини. Але балерина не тільки розвивала далі ці традиції, але й поглиблювала і збагачувала їх.

У ніжній пластиці танцю Васильєвої відчувалась музика вірша драматичної поеми, а кожний рух, кожний погляд блакитних очей передавав думки й настрої, вкладені в цей образ видатного поетесою. «Коли у віршах Лесі Українки немає ні одної «пустої», поставленої лише заради зовнішньої красивості побудови, то й у виконанні Васильєвої не знайдеться жодного руху, який би не був пройнятий внутрішньою, глибоко поетичною виразністю», - справедливо писала газета «Радянська Україна» 26 березня 1946 року. І далі відзначала, що балерина так володіє «мистецтвом пластичної експресії», що не потребує ніяких інших засобів вираження для того, щоб передати найтонші нюанси не тільки почуття, але й думки, а кожний рух її тіла - ще один штрих, що малює образ Мавки». Працюючи спільно з С. Сергєєвим, балерина знайшла правдиву й переконливу пластичну характеристику лісової Мавки. В образі її героїні поєднувались, з одного боку, чарівна задушевність, прихована внутрішня сила, притаманні простій українській дівчині, а з другого - казкова тендітність, чаруюча грація, примарність і невагомість, властиві образу фантастичної істоти.

Малюнок танцю Мавки Васильєвої — прозорий і чистий, але разом з тим артистка підкреслює невагомість і примарність героїні. Народжений фантазією народу та оспіваний Лесею Українкою, образ казкової Мавки Васильєвої і втілювала як глибоко народний. У партії Мавки з новою силою знайшли свій вияв реалістичність виконання і поетична узагальненість, притаманні творчій манері балерини. Прямими послідовницями першої виконавиці були видатні українські балерини Є. Єршова, Олена і Варвара Потапови, А. Гавриленко, І. Лукашова, Т. Таякіна, Р. Хілько, Г. Боровик, Г. Кушнірова, Л. Данченко, І. Задаянна, Н. Семізірова, О. Філіп'єва.

Образ в балеті складається з великої кількості танцювальних і пантомімічних елементів, ігрових акторських деталей, пластичних нюансів. Виключно важливу роль в процесі роботи балетмейстера відіграє індивідуальність виконавиці. Думка про те, що найкращий балетний артист - це той, який поєднує технічну майстерність, віртуозність з високою майстерністю драматичного актора, не вірна, хоча її так довго відстоювали видатні майстри старшого покоління, зокрема Н. М. Дудинська. Балет має свої закони, свою естетику, свої акторські принципи, відмінні від драматичної сцени та гри драматичних акторів, специфічну якість образу – єдиного й художньо цілісного, де зливаються в мистецькому синтезі танець як головна виразова сила балетної вистави, пантоміма, елементи мімічної гри.

Образ Мавки також включає складові частини - розгорнутий класичний танець, обарвлений елементами української хореографії, пантоміму і мімічну гру. Але всі ці складові поєднуються дуже органічно, вишлюючи один з одного. «Руки - це очі тіла», - повторював геніальний реформатор драматичного театру К. С. Станіславський. В балеті руки танцюристки - могутній, промовистий і натхненний виразовий засіб, спроможній передати величезну гаму людських почуттів, найзаповітніших психологічних відтінків та емоційних нюансів. Вільні, широкі руки, не заокруглені від плеча до пальців в положенні *agtondi*, витягнуті, продовжені. Неначе довгі гілочки весняних дерев в положенні *allonge*. Цілісність образу підкреслюється сценографічним вирішенням - присутністю провідних кольорів та декоративних форм, які «відповідають» за розвиток того чи іншого образу у загальній палітрі вистави.

Якщо, використовуючи поліхудожній підхід, узагальнити особливості балетмейстерської трактовки балету, це доцільно зробити через опосередкування поняттям «музично-хореографічний образ», який ми трактуємо як різновид поліхудожнього образу. В ньому підкреслюється

необхідність гармонійного поєднання музичного та хореографічного мистецтв, що взаємодіють на основі літературного першоджерела в умовах музично-сценічного жанру балету. Н. Аркіна вважає, що створення музично-хореографічного образу, його спрямування має перш за все орієнтуватись на музичний зміст [2]. Тільки на основі взаємодії музики і хореографії можливе створення виразного цілісного музично-хореографічного образу. Але в умовах наявності поетичної основи та порівняльної характеристики сценічного втілення музично-хореографічний образ має поліхудожню проекцію, що включає в себе більш розгорнуту кількість компонентів.

Таким чином, здійснення *другого етапу реалізації поліхудожнього підходу* до вивчення балету М. Скорульського «Лісова пісня» - характеристики основних образів твору - обумовлено привнесенням хореографічного й сценографічного компонентів. Методично доцільно проводити поліхудожнє «згортання» інформації вже на рівні зіставлення хореографічних інтерпретацій. Головні моменти:

1) Інтерпретація ілюстративна – «театр персоналій», заснований на «різних хореографічних мовах» (танець для характеристики фантастичних ієтот та пантоміма для означення людських персоналій), що наслідуює музичну специфіку конфліктного зіставлення двох головних груп образів твору; інтерпретація-синтез класичного танцю, народного колориту, пантоміми й мімічної гри – хореографічна поема або «театр ансамблю», що найбільш відповідає духу поезії Лесі Українки.

2) Узагальнена характеристика класичних зразків виконавської інтерпретації головних образів балету (на прикладі розгляду образу Мавки у виконанні А. Васильєвої) дозволяє конкретизувати прояви відповідності всіх компонентів загального синтезу: «ніжна» поетична пластика, музика вірша поеми та ін. привертає увагу до особливостей протікання

хореографічного процесу, що є дуже важливим моментом поліхудожнього виховання.

3) Вихід на ключові поліхудожні поняття теми: ілюстративність – цілісність (характеристика літературного, музичного, хореографічного простору); поетичний ритм – музичний ритм (у тому числі вищого порядку) – хореографічний рух та пластика; літературна форма (поема) – музична форма (симфонічна поема) – хореографічна форма (хореографічна поема); персональна кольорова палітра - музична та хореографічна лейттеми; конфлікт - момент зміни та ін. Аналіз, усвідомлення цих понять створює базу для формування естетичного ставлення до різних видів мистецтва, що синтезуються в балеті на основі усвідомлення їх універсальних і специфічних художніх закономірностей образного відтворення дійсності.

Висновки та подальший напрямок дослідження. Спрямовуючи вирішення комплексних (педагогічно-мистецтвознавчих) проблем у майбутнє, яке тісно пов'язане з узагальненням та систематизацією різноманітних художніх проблем, неможливо обійти увагою питання усвідомлення механізмів сучасного синтезу мистецтв. Виділення універсальних поліхудожніх закономірностей дозволить забезпечити умови формування певних установок, принципів, ціннісних орієнтацій, необхідних для успішного здійснення професійної підготовки та цілісного розвитку особистості майбутнього вчителя музики. Синтез мистецтв у сучасній реальності набуває різних форм взаємопроникнення і взаємозбагачення виражальних засобів втілення творчого задуму, що потребує активізації наукового пошуку в напрямку дослідження поліфонії різних мистецьких форм у педагогічному аспекті.

Література

1. Алфеевская Г. С. История советской музыки / Программы педагогических институтов. - Сб. № 15 - М.: Просвещение, 1987. - 135с.
2. Аркина Н. Е. Языком танца / Новое в жизни, науке, технике. - Серия «Искусство». - № 8. - М.: Знание, 1975. - С. 5-8.

3. Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания / Сост., вступ. статья и комментарии А. Н. Дмитриева. - Л.: Музыка, 1974. - 296 с.
4. Використання різновидів мистецтва в процесі професійної підготовки майбутніх учителів музики: Методичні рекомендації / Т. Б. Стратан (упор.). - Кіровоград, 2001. - С. 3-17.
5. Волков А. И. История русской классической музыки / Программы педагогических институтов. - Сб. № 14. - М.: Просвещение, 1987. - 134 с.
6. Падалка Г. М. Музична педагогіка / За ред. В. Г. Бутенка. - Херсон, 1995. - 104 с.
7. Прокопенко Л. В. Основні напрями методичного забезпечення взаємодії музичного і хореографічного навчання підлітків / Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць / Ред. колегія О. П. Щолокова та ін. - К.: НПУ, 2004. - Вип. 5. - 213 с.

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПЕДАГОГІКИ КРАСИ ЯК ТЕОРЕТИЧНОЇ ОСНОВИ ЕСТЕТИЧНОЇ ОСВІТИ І ВИХОВАННЯ МОЛОДІ

Бутенко В. Г.

Український науково-дослідний інститут естетичної освіти

***Анотація.** Розглядається педагогіка краси як галузь науково-педагогічних знань, пов'язана з естетичною освітою і вихованням молоді, формуванням естетичної культури особистості, збагаченням її духовно-творчого зв'язку зі світом прекрасного.*

***Ключові слова:** педагогіка краси, естетична освіта, естетичне виховання.*

***Анотация.** Бутенко В. Г. Становление и развитие педагогики красоты как теоретической основы эстетического образования и воспитания молодежи. Рассматривается педагогика красоты как отрасль научно-педагогических знаний, связанная с эстетическим образованием и воспитанием молодежи, формированием эстетической культуры личности, обогащением ее духовно-творческой связи с искусством.*

***Ключевые слова:** педагогика красоты, эстетическое образование, эстетическое воспитание.*

***Annotation.** Butenko V. Forming and development of pedagogy of Beauty as a theoretical base of aesthetical education of youth. It is viewed in the article the pedagogy of Beauty as a field of scientifically-pedagogical knowledge, connected with aesthetical education of youth, forming aesthetical culture of a personality, enriching of his/her spiritually-creative ties with art.*

***Key words:** pedagogic of beauty, aesthetic education, aesthetic education.*

Постановка проблеми. Педагогіка краси є тією галуззю науково-педагогічних знань, яка викликає сьогодні інтерес широкої громадськості: вчених, педагогів, методистів, є предметом наукових досліджень, пошуків та дискусій. Адже змістом педагогіки краси є питання естетичної освіти і виховання молоді, залучення її до активного пізнання естетичних закономірностей дійсності і мистецтва, створення умов, які б сприяли зміцненню духовного зв'язку особистості зі світом прекрасного. Сучасний етап розвитку національної освіти і культури в Україні засвідчує