

ного горизонту. Уся поправочно-пошукова робота ведеться за допомогою допоміжних ліній, які потрібно логічно знаходити і дало використовувати.

Список використаних джерел

1. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения / Ян Амос Коменский. – В 2-х т. – М.: Педагогика, 1982. – 280 с.
2. Кондрашова Л. В. Педагогіка вищої та середньої школи / Лідія Валентинівна Кондрашова. – Кривий Ріг, 2007. – 195 с.
3. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания / П. П. Чистяков. – М.: Искусство, 1953. – 592 с.

Гордєєва О.
Рівненський державний
гуманітарний університет

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ПЕДАГОГА-БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ДИТЯЧІЙ АМАТОРСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ СТУДІЇ

Анотація. У статті розглядаються специфічні особливості професії педагога-балетмейстера. Визначені основні завдання у роботі з дитячим хореографічним колективом та висвітлені основні методи навчання як засоби впливу на учнів та рівень підвищення власної педагогічної майстерності.

Ключові слова: педагог-хореограф, педагогічна майстерність, аматорська студія.

Анотация. В статье рассматриваются специфические особенности профессии педагога-балетмейстера. Определены основные задачи в работе с детским хореографическим коллективом и поданы основные методы обучения как способы влияния на учеников и уровень повышения собственного педагогического мастерства.

Ключевые слова: педагог-хореограф, педагогическое мастерство, аматорская студия.

Annotation. The article deals with the specific features of the ballet-masters profession. The main tasks in the work with the children's choreographic group are determined, and the main teaching methods as means of influence on the pupils and on the level of the improving of the own pedagogical skills, are determined, too.

Key words: choreography teacher, pedagogical skills.

Постановка проблеми. Педагогічна праця - особливий вид висококваліфікованої розумової праці, яка має творчий характер і виокремлюється високим ступенем напруження [5, с.15]. Праця балетмейстера - це свідомо, раціональна діяльність у контексті навчання, виховання та розвитку знань і вмінь учнів в умовах як професійної підготовки так і аматорської хореографічної студії.

Педагог-балетмейстер володіє не лише хореографічним умінням а й є фахівцем усебічної культури, музичної освіченості. Адже вивчаючи кращі зразки класичної, народної, бальної, сучасної хореографії, балетмейстер повинен розвивати та пропагувати їх серед дітей, юнацтва та інших різновікових категорій. Саме тому специфіка роботи в дитячих хореографічних студіях вимагає від педагога знань педагогіки, психології, історії, культури, мистецтва.

Актуальність досліджуваної теми передбачає концентрацію першочергових засад у роботі педагога-балетмейстера.

Формулювання цілей статті. Мета статті полягає у висвітленні основних проблем у роботі педагога-балетмейстера аматорської хореографі-

чної студії та аналізі пляхів їх вирішення на рівні теоретичних та практичних досліджень.

Аналіз наукових досліджень та публікацій. Теоретична й практична значущість проблем у роботі педагога-балетмейстера робить її предметом динамічних наукових досліджень у сфері як мистецької педагогіки, так і в площині мистецтвознавства. Її різноманітні аспекти досліджували О.Рудницька, М.Боголюбська, Л.Бондаренко, С.Зубатов, В.Кан-Калик, Е.Климов, Т.Морозовська, В.Рогинський, В.Годовський, Б.Колногузенко.

М.Боголюбська у навчально-методичному посібнику "Музично-хореографічне мистецтво в системі естетичного та морального виховання" висвітлює загальні проблеми хореографічного виховання та принципи створення танцювального репертуару з урахуванням вікових особливостей.

С.Зубатов у праці "Методика роботи з хореографічним колективом" подає практичні поради і рекомендації, що стосуються деяких аспектів викладання хореографічних дисциплін, характеризує особливості стилю та манери викладання.

В.Годовський у навчально-методичному посібнику "Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом" розглядає самодіяльний дитячий хореографічний колектив як цілісну педагогічну систему і акцентує увагу на значимості врахування психофізіологічних особливостей дітей при підборі методів навчання.

Результати дослідження. Однак, попри багаточисельність теоретичних розробок, досі немає єдиного, усталеного, "універсального" пояснення змісту та сутності специфіки роботи педагога-балетмейстера. Логіка теоретичних пошуків і пов'язаних із цим спроб визначення теоретико-методологічного підходу до вирішення зазначеної проблеми показує, що наявні труднощі значною мірою зумовлені як багатомірністю мистецького розмаїття у архітектоніці хореографічного мистецтва так і необхідністю відповідної хореографічної та педагогічної освіти.

Кваліфікаційна характеристика підготовки педагога-балетмейстера у вищому навчальному закладі освіти свідчить про те, що майбутній фахівець хореографічного мистецтва повинен знати історію України, її сучасну економічну та міжнародну політику; історію та основні напрямки філософських теорій, соціології; історію та теорію української і зарубіжної культури; історію та теорію загальної соціальної вікової педагогіки та психології; основні теоретичні та практичні проблеми педагогіки, методики та практики викладання хореографічних дисциплін; досягнення провідних хореографів в галузі теорії і практики народного, сучасного та бального танців; характерні особливості та манеру виконання танців різних народів; закони хореографічної режисури, драматургії та композиції танцю; історію хореографічного мистецтва та актуальні проблеми хореографії в нашій країні та за кордоном. Спеціаліст-хореограф повинен володіти практичними навичками виконання класичного, народного, українського, сучасного та баль-

ного танцю; методикою викладання цих дисциплін в учбових закладах; професійними навичками постановочної та репетиційної роботи в хореографічному колективі; організаційними навичками створення хореографічного колективу та проведення в ньому навчально-виховної роботи.

Із досвіду роботи в дитячому хореографічному колективі "Ілюзія" м. Рівного, є цілий перелік труднощів, які виникають під час роботи в аматорському хореографічному колективі.

Так, насамперед основна проблема бачиться на тлі комунікації, тобто низький рівень спілкування, важкість у керуванні на занятті, незрозуміння внутрішньої природи учня та нездатність структурувати практичні завдання та відповідно, вибудувати взаємовідносини.

У дошкільному і молодшому шкільному віці активно відбувається засвоєння моральних норм і правил поведінки. Характер у молодшого школяра лише починає складатися, тому характерологічні прояви є ситуативними, відзначаються суперечливістю і нестійкістю. До основних особливостей характеру належать їхня імпульсивність, непосидючість, допитливість, безпосередність, наслідування, висока емоційність. Особливе місце у циклі дитячого розвитку посідає підлітковий період, який вважається тяжким і критичним. Руйнація набутих в минулому часі психологічних структур, характерне для цього віку, призводить до справжнього вибуху непокори, подекуди зухвальства, різних форм неслухняності, порушень дисципліни, опору та протесту і водночас до переживання, внутрішнього невдоволення і прагнення до самостійності та самоізоляції.

У старшому шкільному віці інтенсивно формуються і визначаються риси характеру, відбувається становлення світогляду. Основною особливістю розвитку старшокласника є помітний розвиток самосвідомості, самооцінки, основаної на самостійному аналізі і оцінці власної діяльності, що не завжди в силу складності цього процесу є об'єктивним. Тому старшокласники нерідко завищують самооцінку, проявляють хворобливе самолюбство, гонор, зверхньо ставляться до оточуючих або, навпаки, недооцінюють себе, вважають свою особистість посередньою, сірою, непомітною.

Якщо підлітковий вік найбільш важкий у дисциплінарному плані, то рання юність дає максимум емоційних проблем, часто викликаючи психологічне відчуження дітей від дорослих.

Оскільки робота з дитячим хореографічним колективом не лише передбачає репетиційний період та участь у концертних програмах, а поміж тим і виховний процес на заняттях, у перервах між репетиціями, під час концертів, гастрольних поїздок, екскурсій, зустрічей та фестивалів, тому специфіка роботи педагога-балетмейстера бачиться, насамперед, на рівні індивідуальної діяльності як із дітьми так і з їх батьками.

Репетиції у дитячому хореографічному колективі потребують неординарного підходу та гнучкості в досягненні мети. Тут варто вміти проявляти себе здебільшого як вихователь, а не лише як балетмейстер. Необхід-

но вміти вживати і поєднувати у роботі вимогливість, гумор, змагальний характер вправ, ігри і т. ін. Слід пам'ятати, що працювати з дитячим колективом дуже важко, необхідна не тільки фізична, а й внутрішня організація та мисленнєва дисципліна. Між керівником та учнями повинно бути взаєморозуміння. Учні з часом повинні знати, розуміти і відчувати вимоги керівника, на психологічному та інтуїтивному рівні, проте на них не можна тиснути цими вимогами. Адже успіх там, де керівник-педагог, балетмейстер, старший товариш, має ґрунтовну освіту, де чітко налагоджена робота в колективі.

Отже, педагог-балетмейстер зобов'язаний передусім створити атмосферу взаємної поваги у колективі; культивувати повагу до слова вчителя та виконання обіцяного і вчителем, і учнем; повинен забезпечити індивідуальний підхід до кожного із учасників колективу і у той же час рівність усіх учасників перед художнім керівником; бути тактовним у зауваженнях та при оцінці вчинків учасників, розвивати знання, які б формували в учнів ціннісні орієнтації та закріплювати почуття людської гідності, проявляти у роботі високоморальні основи у поведінці втілюючи провідні елементи етики.

Необхідно пам'ятати, що у колективі немає солістів, немає головних та другорядних ролей. Важлива підготовка кожного учасника, і кожен може досягнути успіху завдяки працелюбству. Керівникові слід обминати слово "дублер". Небажані також в самодіяльності, особливо в дитячій, слова "другий склад". Жоден із них не є першим у значенні кращого, але якщо є ці вирази, їх потрібно пояснити тільки зручністю формулювання [3, с.47].

Розглядаючи організаційний портрет балетмейстера-керівника як педагога і вихователя, слід звернути увагу на те, що, враховуючи досягнення інноваційних освітніх технологій, слід враховувати індивідуальність учнів, власну підготовку, потрібно йти власним шляхом в роботі, шукати і знаходити авторський почерк в роботі та пам'ятати, що професіонал – керівник у дитячому колективі буде переслідувати не тільки творчі засади, а і педагогічні методи в роботі з дитячим хореографічним колективом.

Істинний педагог-балетмейстер у душі повинен відчувати потяг до викладання, любов до учнів, мати переконаність у своєму покликанні і у важливості матеріалу, який він викладає дітям, та, звісно, мати високий рівень знань і підготовки. Якщо до цього додати справжню професійну відповідальність, працелюбність, волю, витримку і талант, то перед нами постає справжній досвідчений майстер своєї справи.

Звісно, виконавський досвід та талант надзвичайно важливі в роботі кожного викладача, поза як, природа танцю і його техніка пізнаються через виконавство. Проте осмислити спеціальність педагога, отже, і оволодіти її справжньою майстерністю, без вищезазначених знань та умінь неможливо. І чим глибше вникатиме кожен викладач у суть своєї спеціальності, тим більш творчою та продуктивною стане його праця.

Педагог зобов'язаний викладати ефективно, творчо підходити до занять, застосовуючи відповідні методи навчання.

Для ефективного викладання педагог-балетмейстер повинен ефективно використовувати своє тіло. Адже фізичне тіло педагога – надзвичайно важливий елемент для передання змісту заняття. Мається на увазі не показ чи демонстрація якогось танцювального руху, а передавання змісту заняття у кожному окремому рухові, жестові. Адже виразність мови посилюється за змілого користування, кажучи словами К.С.Станіславського, “фізичними діями” педагога, до яких відносять жестикуляцію, міміку, позу, голос, погляд і різні рухи тіла [4, с.44]. Один монолітний жест може замінити декілька комунікативних фраз. Поза сумнівом і те, що фізичні дії педагога залежно від того, вдалі вони чи ні, можуть або посилити, або послабити візуальний вплив на учнів.

Однією із найважливіших характеристик впливу викладача на дітей є його голос. Найперше - він не повинен бути монотонним. Адже монотонність – найвірніший спосіб примусити учнів занудитися та втратити будь-який інтерес до предмета, незважаючи на важливість. Не варіюючи звучання голосу від гучного до м'якого, чи від високого тону до низького, чи не змінюючи шлинність мови від швидкої до повільної, викладач здатен нав'язати сон та нудьгу на учнів.

У кожної людини зазвичай нормальна гучність голосу, звичайний тембр та середня швидкість. Але надзавдання викладача – розширити цю гаму. Часто, щоб привернути увагу вихованців, педагог говорить дуже голосно, а може говорити і дуже тихо, майже пошепки. Як не дивно, обидва ці способи однаково ефективно допомагають привернути увагу учнів. Адже якщо педагог розмовляє голосно – учні звернуть на нього увагу, бо його голос ріже слух, а якщо він говорить дуже тихо, учні почнуть прислухатися, аби не пропустити чого важливого. Найголовніше для балетмейстера – вчасно підвищити голос, інакше учні занудьгують. Те саме із тональністю розмови. Тон повинен відповідати змісту розмови. Викладаючи матеріал швидко, не бажаючи втратити ні хвилини часу, просуваючись рішуче уперед, педагог примушує встигати за ним. Якщо ж педагог говорить повільно, учні також разом з ним розмірковують над новим матеріалом. Іноді в нього виникає необхідність вигукнути щось, а іноді – нічого не говорити словами. Педагог витримує паузу. Тиша привертає увагу сильніше, ніж звук мови. Так С.Зубатов цитує Марка Твена: “Вірне слово може принести результат, але жодне слово не здатне принести таких результатів, як уміло витримана пауза” [4, с.47].

Отже, педагог-балетмейстер зобов'язаний повністю використовувати потенціал свого голосу, усі його можливості. І чим ширший діапазон голосу, тим цікавішою буде його розповідь.

Щоб створити у дитячому колективі атмосферу відкритості та довіри, потрібно ефективно використовувати очі. Під час занять він повинен намагатись завжди дивитись учням у вічі. У деяких викладачів є звичка дивитись на групу і не шукати учнівських очей. Це груба помилка. Під час

пояснення педагогові найкраще вибрати собі співрозмовника, зустрічаючись з ним очима, і упродовж усього часу звертатися саме до нього. Потім спіймати погляд ще когось і розповідати йому і т. д. І тоді увага учнів буде незмінно прикута до викладача. Педагог також повинен використовувати свій погляд, щоб спрямовувати увагу учнів. Якщо він хоче звернути увагу дітей конкретно на щось, йому тільки треба глянути в потрібному напрямку, і безліч дитячих очей подивляться саме туди. Отже, чи володіють силою очі педагога? Безперечно, так.

Педагог повинен обов'язково зустрічатися очима зі своїми учнями та вітати такі ж спроби з їхнього боку. Душевне тепло, яке дарує учням учитель за допомогою свого голосу, притягуватиме їх до нього та утримуватиме їхню увагу.

Вираз обличчя педагога-балетмейстера також має велике значення. Адже він ним користується, як важливим фізичним знаряддям. Коли гнівається – він користується не тільки голосом, виразом очей, а й надає злостивий вираз своєму обличчю. Усе це, щоб сказати: “Ось тепер я справді серджусь”.

Натхненням і жвавим стає викладач з рухливим та виразним обличчям, на якому відображаються всі порухи душі і витончені відтінки внутрішнього світу людини, хід її думки, раптова чи послідовна зміна настрою [2, с.27]. Міміка – це особливий дар, якщо цього не дала педагогові сама природа, він зобов'язаний розвивати м'язи обличчя, його рухливість.

Дуже важливо для викладача танців уміти керувати своїми емоціями, які виражаються на його обличчі. Коли педагог переступає поріг класу, він зобов'язаний залишити за дверима усі свої особисті переживання. Адже якщо педагог чимось стурбований чи неуважний, його настрої і стан негайно передадуться учням. Нервозність чи дратівливість приведуть до того, що весь урок пройде в атмосфері нездорової збудженості. Смуток або пригніченість педагога також відіб'ються на заняттях негативно. І навпаки, привітна усмішка, лагідне слово педагога відразу завдадуть необхідний тон заняттю. Посвітлюють обличчя, заблищать очі учнів, виникне атмосфера, необхідна для успішного проведення уроку.

Педагог повинен використовувати своє обличчя, щоб активізувати весь свій діапазон емоцій. Якщо педагог говорить про сумне, то його обличчя має виражати те саме. Якщо педагог хоче викликати ентузіазм у своїх учнів, його обличчя має засяяти тим полум'ям, від якого вони спалахнуть. Педагог повинен іти до учнів з усмішкою, з радістю, якщо він хоче, щоб учні раділи зустрічі з ним і усміхались йому.

Жестикуляція відіграє певну роль на занятті, це осмислене використання рухів зап'ястками, передпліччями та плечима. Ще давні греки та римляни високо цінували мистецтво жестикуляції не тільки у виступах великих акторів-мімів, але і в ораторському мистецтві. Жестикуляція є дуже важливою у педагогічній діяльності. У повсякденному житті руки всякчас беруть участь, рідко людська мова не доповнюється жестикуляцією – запи-

тальною, стверджувальною, благаючою і т.д. Наші руки разом зі словами виражають почуття, переживання, допомагаючи слову найбільш впевнено висловити нашу думку. Руки педагога можуть бути дуже виразними від природи, а можуть бути малорухливими, "дерев'яними". У такому разі балетмейстерові потрібно розвивати руки, як і міміку.

Маріус Лієпа, згадуючи про свого вчителя М.І.Тарасова, писав: "Дуже часто Тарасов за допомогою рук пояснював нам майбутню комбінацію. Робив це він рельєфно, чітко, і нам здавалося, що бачимо реальні контури пластичного малюнку" [7, с.9].

Як і від мови, так і від жесту вимагається виразність і природність. Механічний, одиоманітний жест швидко набридає учням і викликає їхнє роздратування. Жест педагога не повинен бути "театральним", штучним. Він має органічно виходити зі змісту мови і природно її доповнювати. Ф.І.Шаляпін зауважував, що жест повинен бути не рухом тільки тіла, а й рухом душі [4, с.53].

Бувають жести і безглузді, жести-паразити: почухування голови, смикання гудзика на піджаку, покусування губ та ін. Педагог повинен їх позбутися, проте жести бувають не менш красномовні, ніж слова.

Поза педагога так само, як його голос, очі, обличчя, жести є важливою складовою діючого спілкування. На заняттях вона не повинна бути дуже суворою або дуже розслабленою. Вона повинна бути красивою та естетичною і відповідати намірам педагога чи його стану. Наприклад, якщо керівник встає і випрямляє спину, то це свідчить про його серйозний намір. Якщо ж він увесь час ходить по класу, значить він схвильований і збуджений або про щось думає.

Усі рухи викладача в танцювальному залі під час заняття також можуть допомогти в роботі з учнями. Якщо викладач навчає малюків, котрі самі дуже імпульсивні, то вони, звісно, чекають такої ж поведінки від учителя. Якщо ж викладач навчає дітей середнього шкільного віку, які дуже відкриті та галасливі, то у викладача певною мірою також має бути така поведінка [6, с.43].

Рух у будь-якій формі є зміна, а зміна привертає увагу; незнання того, який рух можна чекати від керівника наступної миті, започатковує у дітей стан очікування. Звичайна переміна, яка полягає в тому, що викладач міняє своє викладацьке місце, може різко все змінити. Викладач повинен планувати свої окремі рухи і траєкторію переміщення.

Відсутність руху, помилкова манера викладання - статична поза викладача біля свого стільця або, ще гірше, постійне сидіння педагога у своєму стільці протягом всього уроку.

Висновки. Таким чином, зазначені особливості роботи педагога-балетмейстера є свідченням професійного рівня педагога-балетмейстера, котрий знає, що візуальний контакт з учнями промовляє їм більше, ніж слова, і що виразне обличчя передає цілу гаму могутніх почуттів. Жести –

найефективніші з-поміж усіх рухів тіла, надають педагогові «другий» голос. Такий педагог поєднує усі ці якості з поставою, необхідною для передавання змісту.

Балетмейстер – це митець, творець, який створює новий твір, тому від нього вимагаються: висока культура, знання музики, історичного, народного і сучасного танцю, знання законів сцени, драматургії, світла, костюмів та декорацій. Коротше кажучи, знання балетмейстера повинні бути енциклопедичними. Ними володіли і володіють великі хореографи минулого та сучасності [1, с.31].

Педагогічним завданням є виховання у дітей хорошого смаку, любові до класики, до сучасного і народного мистецтва, розуміння художніх прийомів у нових творах, вміння відрізнити імітацію від справжнього твору мистецтва. Важливо, щоб учні хореографічних колективів стали освіченими, здатними естетично сприймати хореографічне мистецтво.

Список використаних джерел

1. Боголюбовская М. С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания / М. С. Боголюбовская. - М.: ВМЦ ИТ и КТР, 1986. – 92 с.
2. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи у школі і позашкільних закладах / Л. Бондаренко. - К.: Музична Україна, 1974. – 238 с.
3. Годовський В. М. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом: Метод, рекомендації, лекції, навчальна програма / В. Годовський. - Рівне: РДГУ, 2000. – 73 с.
4. Зубатов С. Л. Методика роботи з хореографічним колективом: [навч. посібн.] / С. Л. Зубатов. - К.: ІПК ПК, 1997. – 99 с.
5. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс / Виктор Абрамович Кан-Калик. - М.: Высшая школа, 1977. – 262 с.
6. Рогинский В. М. Азбука педагогического труда / В. М. Рогинский. – М.: Высшая школа, 1990. – 245 с.
7. Тарасов М. И. Классический танец / Николай Иванович Тарасов. – М.: Искусство, 1971. – 487 с.

Гусак В.А.
Уманський державний
педагогічний університет
імені Павла Тичини

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ СФЕР СВІДОМОСТІ ТА ПІДСВІДОМОСТІ З ПОГЛЯДУ РУХОВОЇ МНЕМІЧНОЇ АКТИВНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Анотація. У статті висвітлено особливості взаємодії сфер свідомості та підсвідомості в аспекті функціонування рухової пам'яті студентів-інструменталістів як у процесі активізації здібності до автоматизації музично-ігрових рухів і формування виконавської техніки, так і в процесі публічного виконання на сцені.

Ключові слова: свідомість, підсвідомість, автоматизація, аксіоми, рухова перспектива.

Анотація. В статье рассмотрены особенности взаимодействия сфер сознания и подсознания в аспекте функционирования двигательной памяти студентов-инструменталистов как в процессе активизации способности к автоматизации музыкально-игровых движений и формирования исполнительской техники, так и в процессе публичного исполнения на сцене.