

3. Muzyikalnaya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekovya i Vozrozhdeniya / sost. tekstov i vstup. st. V. P. Shestakov. – Moskva : Muzyka, 1966. – 271 s.
4. Proskurin S. G. Naturalnaya truba i problemyi sovremennogo ispolnitelya / S. G. Proskurin // Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi almanah. – 2005. – № 1. – S. 225–231.
5. Sviridova S. V. Kamernyi kontsert yak proiav neoklasychnykh tendentsii u tvorchosti O. Znosko-Borovskoho / S. V. Sviridova // Mystetstvoznavchi zapysky. – 2013. – Vyp. 23. – S. 78–83.

Латко В. Б. Исторические измерения исполнительства на медных духовых инструментах: педагогический аспект

В статье раскрываются основные этапы развития исполнительства на медных духовых инструментах. Освещается вопрос становления инструментария современного типа. Подчеркивается ведущее значение изменений, происходящих в XIX веке, когда не только создаются условия для трансформации одних медных духовых инструментов, например трубы и валторны, но и формирования новых – тубы. Отмечается ведущее значение конструктивных изменений инструмента на формирование нового репертуара. Указывается ряд проблемных аспектов, стоящих перед современными исполнителями – например, игра произведений, предназначенных для инструментов предыдущей типологической разновидности – натуральных, а не хроматических. Исполнение барочных произведений в их аутентичном виде длительный период воспринималось как некая недостижимая цель, для решения которой были сделаны копии оригинальных инструментов. Современный исполнитель, играющий на медных духовых инструментах, должен обладать комплексом навыков, которые помогут воспроизводить произведения, написанные в разные исторические эпохи, и верно их интерпретировать.

Ключевые слова: медные духовые инструменты, исполнитель, конструктивная трансформация инструмента, натуральные инструменты, хроматические инструменты.

Latco V. B. Historical measurement of execution on brass instruments: pedagogical aspect

The article reveals the main stages of the development of performing on brass instruments. The question of the development of modern instruments is discussed. The leading significance of the changes in the 19th century is emphasized, when not only conditions are created for the transformation of some brass instruments, for example, pipes and horns, but also the formation of new – tubes. The leading importance of constructive changes of the instrument to the formation of a new repertoire is noted. It points out a number of problematic aspects facing contemporary performers – for example, the play of works intended for instruments of the previous typological variety – natural rather than chromatic. The execution of Baroque works in their authentic form for a long period was perceived as an unattainable goal, for the solution of which copies of the original instruments were made. A modern performer who plays on brass instruments must possess a complex of skills that will help reproduce works written in different historical epochs and correctly interpret them.

Key words: brass instruments, performer, constructive instrument transformation, natural instruments, chromatic instruments.

УДК 7.071.1+7.077]:793.31"19"

Луговенко Т. Г.

**РОЛЬ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ПРОФЕСІЙНИХ ТА САМОДІЯЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ
НАРОДНОГО ТАНЦЮ У ВИХОВАННІ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ В УКРАЇНІ
(40–80-І РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

Охарактеризовано передумови, що сприяли масовому розвитку самодіяльного танцювального мистецтва в Україні в 40–80-і роки ХХ століття. Поевєнний період став етапом відновлення та удосконалення роботи дитячих аматорських танцювальних колективів. Після війни завдяки таким заходам, як двоєрічні та короткотермінові курси з підготовки керівників танцювальних колективів та постійно діючі семінари для молодих викладачів танців, що проводилися методистами обласних будинків народної творчості на території усього Радянського Союзу, система танцювальної художньої самодіяльності зазнала масштабного поширення.

Висвітлено проблему забезпечення професіональних керівників-хореографів ансамблів самодіяльного народного танцю на етапі становлення системи танцювальних колективів художньої самодіяльності.

Проаналізовано тенденції взаємовідносин професійних та самодіяльних хореографічних колективів України в 40–80-і роки ХХ століття.

Ключові слова: самодіяльний танцювальний колектив, професійний хореографічний колектив, керівник-хореограф, репертуар, виховання.

Процес еволюції танцювального мистецтва в довоєнні роки засвідчив вагомість культурних зрушень післявоєнного десятиліття (1945–1955), коли на хвилі морального піднесення відбувався активний розвиток художньої самодіяльності, що супроводжувалось появою нових ансамблів танцю і цілої плеяди талановитих керівників, які підняли українську хореографічну культуру на найвищий щабель розвитку. Незважаючи на значущість цього періоду для осмислення мистецьких та педагогічних здобутків, доводиться констатувати, що він є найменш дослідженим.

Важливою передумовою відродження культури у повоєнний час стає піднесення морального духу, національної самосвідомості та патріотизму населення країни, яке проявлялося у відчутті власної відповідальності за долю нації, народу, вірі у його духовні сили та можливості, любові до Вітчизни, розумінні неповторності свого народу, зверненні до народного мистецтва, народних традицій, звичаїв.

Проблему хореографічних самодіяльних колективів розглядали В. Уральська та Т. Путрова як суто радянське явище, і, насамперед, таке визначення застосовується до ансамблів народного танцю, які були предметом особливих гордоців та надмірної опіки держави та професійних митців. Дитячу аматорську хореографічну творчість як складову частину художньої культури Росії ХХ – початку ХХІ століть розглядала Л. Андрусенко. Ю. Чурко чимало уваги присвятила діяльності самодіяльних колективів радянської доби, у тому числі і дитячих, у довоєнний та післявоєнний період у Білорусі. Вагомий внесок у розвиток дитячих аматорських колективів народного танцю зробив К. Василенко, що протягом кількох десятиліть проводив творчу та наукову роботу у сфері українського танцю. Основні соціально-педагогічні передумови відродження і розвитку народної хореографії в Україні розглядав О. Жиров. Отже, ці нариси не можна розглядати як всеохоплююче мистецтвознавче дослідження, а лише як накреслення окремих аспектів проблеми, що потребують детального розкриття у подальшому.

Мета статті – проаналізувати взаємозв'язок професійних та самодіяльних колективів народного танцю в Україні в 40–80-і роки ХХ століття. Завданнями є розглянути передумови, що сприяли масовому розвитку самодіяльного танцювального мистецтва, проаналізувати діяльність професійних та самодіяльних хореографічних колективів, дослідити забезпечення професіональних керівників-хореографів ансамблів самодіяльного народного танцю.

Повоєнний період став етапом відновлення та удосконалення роботи дитячих аматорських танцювальних колективів. Танцювальна самодіяльність першого повоєнного десятиліття розширялася у межах системи, що була побудована у довоєнні роки. Після війни завдяки таким заходам, як двохрічні та короткотермінові курси з підготовки керівників танцювальних колективів та постійно діючі семінари для молодих викладачів танців, що проводилися методистами обласних будинків народної творчості на території усього Радянського Союзу, система танцювальної художньої самодіяльності зазнала масштабного поширення. Поділяємо позицію О. Жирова щодо основних соціально-педагогічних передумов відродження і розвитку народної хореографії в Україні: ними стали піднесення морального духу, національної самосвідомості та патріотизму населення країни, актуалізація проблем естетичного виховання, відбудова матеріально-технічної бази культурно-освітніх закладів, створення широкої мережі позашкільної та позакласної роботи, розвиток художньої самодіяльності різних мистецьких жанрів, відновлення діяльності гуртків, самодіяльних колективів, ансамблів танцю, творча діяльність найталановитіших педагогів і митців [3, с. 32].

В Україні в ці роки було створено чимало ансамблів, серед яких ансамбль танцю "Дніпро", організований 1947 року Кімом Юхимовичем Василенком у Дніпродзержинську [4, с. 11]; ансамбль "Ятрань", створений 1949 року у Кіровограді під керівництвом Валентини Снігерьової (з 1957 року ансамбль очолює Анатолій Михайлович Кривохижа) [5, с. 141–142], ансамбль танцю "Радість" Вовчанського обласного будинку культури, що був заснований 1953 року Василем Петровичем Громовим [7] та ін.

У перше повоєнне десятиліття словосполучення "танці народів СРСР" міцно увійшло в ужиток. Під ним розуміли масовий варіант нових сценічних народних танців, що іноді мали конкретний побутовий аналог, але "оброблених", що здебільшого означало нехтування фольклорним варіантом та постановку танцю за методикою та зразком характерної сценічної хореографії опери та балету.

Після війни кількість професійно підготовлених викладачів класичного танцю значно збільшилась із кількох причин: на початок 50-х років ХХ ст. у СРСР функціонувало 16 хореографічних училищ (Київське державне хореографічне училище 1945 року офіційно поновило роботу); в багатьох містах було відкрито дитячі балетні студії, що готували балетмейстерів-хореографів для самодіяльних танцювальних колективів.

Система виховання у дитячих самодіяльних танцювальних колективах базувалась на вивченні основ класичної хореографії як універсальної системи виховання тіла танцівника. Однак наприкінці 50-х років ХХ ст. у СРСР вперше за багато років стали висловлюватися вголос сумніви у тому, що класичний тренаж необхідний для навчання народним танцям. Клубна преса дуже обережно, з багатьма застереженнями зрідка друкувала статті захисників справжнього фольклору, що містили приклади знеособлювання, викривлення місцевого колориту справжніх народних танців [8, с. 132].

Фахівці розуміли, що методика занять у самодіяльному танцювальному колективі відрізняється від системи викладання в хореографічних училищах, тому що завдання, що стоять перед гуртками та перед спеціальними навчальними закладами, що готують професійних артистів, різні. Т. Кутасов у середині 50-х років ХХ ст. пропонує будувати систему тренажу на поєднанні елементів класичного та народно-сценічного танців: "Тренувальні заняття в самодіяльному танцювальному колективі краще за все будувати за принципом поєднання елементів класичного та народно-сценічного тренажу<...>Було б помилкою застосовувати у навчально-тренувальній роботі тільки класичний тренаж. Маючи свої позитивні боки, заняття виключно класичним тренажем можуть прищепити небажані "балетні штампи", солодкуватість та манірність у виконанні. Крім того, захоплення класичним тренажем неминуче викличе відрив навчальної роботи від практичної творчої діяльності колективу, тобто від репертуару" [6, с. 56]. Попри досить непереконливі

аргументи щодо негативних наслідків занять класичним танцем у самодіяльних танцювальних колективах, автор намагався привернути увагу до збереження першовитоків народно-сценічного танцю – фольклору, виконання якого, навіть в обробленому вигляді, не вимагає підготовки класичного танцівника.

Методисти усіх республіканських та обласних будинків народної творчості щорічно виїжджали в експедиції для запису народної музики та танців. Після повернення записи оброблялися “за сценічними законами”: зводили воедино різні фольклорні варіанти, знищувалися місцеві особливості танцю. “Узагальнювався” та уніфікувався костюм, перекладалися мовою класичного та характерного танцю справжні рухи. Такі авторські обробки народних танців регулярно публікувала клубна преса; їх видавали і товстими збірками і окремими брошурами, поширювали у вигляді додатків до методичної літератури. Словесно-графічні записи танців певних постановників, створених на основі народних, що втілювалися у діяльності самодіяльних колективів із певними переробками, були вже настільки далекими від першоджерел, що навіть їх не можна вважати вторинними формами побутування фольклору. Втрачався зв’язок між традиційною народною культурою та самодіяльністю. Між ними ніби створювався прошарок “посередників” – інтерпретаторів народних танців.

Однією з основних рис постановок самодіяльних танцювальних колективів 50-х років ХХ століття А. Гуменюк виділяє “створення нових художніх форм танців, які відображають радянську дійсність <...> бурхливо розвиваються сюжетні танці на трудову тематику” [2, с. 125–126]. Опускаючи ідеологічну забарвленість висловлювань, можна виокремити таку тенденцію, як створення танців трудової тематики засобами елементів українського народного танцю. Зазвичай, такі авторські постановки були настільки наближені до побуту, що виникали сумніви щодо першооснови творів – фольклорна чи балетмейстерський задум. До таких, наприклад, належить надзвичайно популярний у радянські часи гуцульський танець “Лісоруби”, куди іноді вносили елементи підпилювання дерева електропилою, що сприяло осучасненню танцю.

Оскільки кількість танцювальних гуртків у країні перевищувала кількість добре підготовлених педагогів-хореографів, у повоєнні роки, як і до війни, багато колективів очолювали балетмейстери на громадських засадах – вихованці танцювальної самодіяльності, що не мали спеціальної освіти. Чимало з них ставили танці за журнальними публікаціями записів-обробок. Серед таких хореографів траплялися талановиті особистості, але рівень основної маси був досить низьким. Здебільшого керівники на громадських засадах не мали уявлення про справжній фольклорний танець [8, с. 133].

Попри складну ситуацію з рівнем підготовки керівних кадрів для танцювальної художньої самодіяльності, фахівці розуміли, що рівень хореографічного та художньо-естетичного розвитку керівника є однією з умов успішного функціонування колективу. Хореографічна самодіяльність у тій формі, в якій вона існувала в СРСР, – виключно радянське явище, притаманне тільки соціалістичному суспільному устрою, що надавав державні дотації палацам культури та клубам, колективам та гурткам. На думку В. Уральської, цей рід аматорства став одним із найважливіших у прагненні продемонструвати світу “нову людину соціалістичної епохи”, “гармонійно розвинуту особистість” [9, с. 335].

До початку 60-х років ХХ століття художня самодіяльність у СРСР сформувалася у складне явище. Зокрема, танцювальна самодіяльність складалася із кількох видів організації: хореографічні гуртки для дітей різного віку та дорослих, студії класичного, бального танцю, ансамблі народного, бального, естрадного, спортивного танцю, театри балету тощо. “Республіки СРСР нараховували, згідно зі статистикою, сотні тисяч самодіяльних хореографічних колективів, серед яких, безумовно, переважали ансамблі народного танцю”, – констатує В. Уральська [9, с. 335].

У 60-ті роки ХХ століття почала формуватись система підготовки кадрів керівників та педагогів для хореографічної самодіяльності. В інститутах культури (колишніх бібліотечних) та культурно-просвітних училищах з’являється хореографічна спеціалізація. У 1964 році Московський та Ленінградський бібліотечні інститути переформовано в інститути культури. У 1967 році відкрито інститут культури в Краснодарі, де отримали освіту багато керівників дитячих аматорських колективів народного танцю південних та східних регіонів України. 1970 року відкрито кафедру народної хореографії в Київському інституті культури імені О. Є. Корнійчука, у витоків якої стояли організатор, керівник і хореограф Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю “Дарничанка”, дослідник українського хореографічного фольклору, вчений інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського заслужений діяч мистецтв України К. Василенко, автор-постановник українського національного балету “Лілея”, заслужена артистка України Г. Березова, вчений-фольклорист, доктор мистецтвознавства, професор А. Гуменюк. Згодом було відкрито кафедри народної хореографії у багатьох містах Радянського Союзу.

Орієнтація на зростання майстерності кадрів породила необхідність створення навчальних програм, посібників, репертуарних збірок із хореографії. Спеціалісти Центрального Будинку народної творчості імені Н. К. Крупської, курсів підвищення кваліфікації, науково-дослідних інститутів культури розробили у ці роки велику кількість методичних матеріалів для танцювальних колективів із народного та класичного танцю. У видавництві “Советская Россия” та “Искусство” почалась публікація серій “В помощь художественной самодеятельности” із записами хореографічного репертуару, з’явилися перші серйозні наукові дослідження.

Все перелічене вище сприяло зростанню професійного рівня керівників колективів, виконавської майстерності учасників. Однак захоплення масовістю як якісним показником самодіяльності відвело її від

вирішення завдання виховання художніх індивідуальностей. Організована художня самодіяльність дедалі більше втрачала характер студійного експериментального руху, орієнтуючись на досягнення професійної хореографії. Репертуар самодіяльних колективів став формуватися з адаптованих творів професійної сцени, механічно переносились до самодіяльної творчості і методи викладання, і характер взаємовідносин у колективі, структури та форми, що існували у практиці філармоній та театрів. Це все далі уводило від самотньої основи народного танцю, орієнтувало на наслідування професіоналів не тільки у навчальній, а й у постановочній роботі, призводило до повторення їхніх помилок та прорахунків. Разом із таким розумінням творчості в аматорському мистецтві відображалися та закріплювалися, поглиблюючись у зв'язку з його непрофесійністю, ті недоліки, на які страждало професійне мистецтво [9, с. 338].

Однібічна орієнтація збільшувала розрив між аматорською творчістю та безпосередньо народними танцювальними традиціями, нівелювалися та стиралися регіональні особливості, а часом і національні риси.

Колективи орієнтувались на створення масових композицій, насичуючи їх чужими трюками, штампами, що переходили з номера у номер. Нівелювалася національна своєрідність народних танців, зникали камерні дуетні та сольні номери, а разом із тим втрачалась індивідуальність танцюриста-виконавця.

Поняття сюжетного танцю стало ототожнюватися із "сучасною тематикою". Наприклад, трудова тематика виражалась у танцях "Свято врожаю", "На кукурудзяному полі", "Трактористи" та ін. Такі постановки досить часто були перенасичені побутовизмом, не враховували специфіку виразних засобів танцю, перетворювалися на пантомімні картинки. Але не все було настільки песимістично. У талановитих хореографів народжувалися справжні твори мистецтва.

Лірико-побутова тема була представлена схожими одна на одну композиціями – "Біля колодязя", "Подруги", "На побаченні" та ін.

У 60–70-і роки ХХ ст. до репертуару увійшла тема освоєння космосу – "Зустріч космонавтів", "До зірок", "Космос".

У ці роки у репертуарі танцювальних колективів часто зустрічалися композиції з назвами "Дружба народів", "Ми всі за мир", "На фестивалі" тощо, в яких, на думку І. Антипової, "танці різних народів штучно з'єднуються у загальній композиції, композиції не опрацьованій, без єдиного змісту, напрями, без єдиної сюжетної лінії. І здебільшого це трапляється тому, що музичний матеріал до них добирається несерйозно, похапцем, він не має єдиного стрижня, маловиразний. А тим часом при складанні композиційного плану таких постановок варто добирати музику з урахуванням драматургічної основи, композиційної струнності, дотримуючись при цьому законів музичної побудови. Такий музичний твір має являти собою певну музичну форму з точним звукоритмічним збігом танцювальних рухів і музики" [1, с. 25].

Стереотипні малюнки, шеренгові побудови, багаторазові фінали продовжували переходити з номера до номера, демонструючи втрату справжнього колориту національного танцю, що створювалися без урахування обласних, регіональних особливостей хореографії, музики, костюму [9, с. 341].

Самодіяльність у радянський період – складний, суперечливий феномен, де багато позитивного та негативного. Його не можна оцінювати однозначно. Безперечним є те, що деякі функції, якими була наділена організована художня самодіяльність (гуртки, ансамблі, студії) у радянському суспільстві, заважали саме художності творів. Нерідко критерієм оцінки аматорської творчості ставав сам факт участі членів колективу у його створенні.

Отже, після Всесоюзного фестивалю народного танцю на державному рівні було підтримано створення мережі професійних колективів у Москві (1936 року створено Державний ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом І. Мойсеєва та ін.) та столицях союзних республік (1937 р. створено Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського і М. Болотова в Києві та ін.), що працювали в сфері народно-сценічного танцю. Процеси професіоналізації народного танцювального мистецтва безпосередньо пов'язані з художньою самодіяльністю: більшість професійних колективів було створено на базі самодіяльних, першими професійними танцівниками колективів народного танцю стали кращі вихованці художньої самодіяльності.

Після визнання наприкінці 30-х років ХХ століття у Радянському Союзі професійних ансамблів танцю, ансамблів пісні і танцю як основної форми репрезентації народного вокально-хореографічного мистецтва стала відчутною тенденція орієнтації самодіяльних колективів на професійні не лише в галузі виконавської майстерності, а й у виборі тем творів, засад їхнього втілення, виразових засобів та ін. Поступово впроваджувалася панівна ідея "зразковості" саме професійних ансамблів народного танцю, що позбавляло самотності творче обличчя колективів художньої самодіяльності.

Важливим аспектом взаємодії професійного й аматорського хореографічного мистецтва стала організація навчально-виховного процесу за зразком навчальних закладів фахової освіти, націлених на глибоке опанування класичного танцю. Класична школа позитивно впливала на розвиток фізичних здібностей дитини, однак надмірне впровадження принципів класичного танцю, наслідком чого стало переведення методики навчання народно-сценічного танцю на класичну основу, призвело в подальшому до спотворення місцевого колориту народних танців, хибної тенденції оцінки художнього рівня аматорського виконавства та народно-сценічної хореографії загалом лише з позицій школи класичного танцю.

Висновки. Однією з основних проблем на етапі становлення системи танцювальних колективів художньої самодіяльності, зокрема дитячої, було забезпечення професійними керівниками-хореографами. Часто

ними ставали найкращі вихованці дорослих самодіяльних колективів, культпрацівники інших спеціальностей, комсомольські та партійні активісти тощо, що не сприяло творчому зростанню колективів. Після війни 1941–1945 років кількість професійно підготовлених викладачів класичного танцю (саме вони в повоєнні роки часто ставали керівниками самодіяльних колективів народного танцю) значно збільшилася з кількох причин: на початок 50-х років ХХ ст. у СРСР функціонувало 16 хореографічних училищ; у багатьох містах було відкрито дитячі балетні студії, що готували балетмейстерів-хореографів для самодіяльних танцювальних колективів. У 60-і роки ХХ століття почала формуватись система професійної підготовки кадрів керівників та педагогів для хореографічної самодіяльності: в інститутах культури (колишніх бібліотечних) та культурно-просвітних училищах з'явилася хореографічна спеціалізація (у 1970 році відкрито кафедру народної хореографії у Київському інституті культури імені О. Є. Корнійчука).

Використана література:

1. Антипова І. М. Танцювальний гурток в клубі : посібник / І. М. Антипова, Т. К. Лешевич. – Київ : Мистецтво, 1964. – 134 с.
2. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк. – Київ : Видавництво АН УРСР, 1963. – 236 с.
3. Жиров О. А. Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини ХХ століття / О. А. Жиров // Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. Конф. (Луганськ, 23–24 листопада 2006 р.). – Луганськ : "Луганськ-Арт", 2006. – С. 28–32.
4. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50–90 роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / О. А. Жиров. – Житомир, 2007. – 20 с.
5. Кокуленко Б. Г. Степова Терпсихора / Б. Г. Кокуленко. – Кіровоград : Степ, 1999. – 214 с.
6. Кутасова Т. Самодетельный танцевальный коллектив / Т. Кутасова. – Москва : Издательство ВЦСПС Профиздат, 1954. – 110 с.
7. Народний ансамбль танцю "Радість" Вовчанського районного Будинку культури [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://cultura.kh.ua/uk/masterkol/horeografichni>.
8. Сокольская А. Л. Танцевальная самодеятельность / А. Л. Сокольская // Самодеятельное художественное творчество в СССР : Очерки истории 1930–1950 гг. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 99 – 146.
9. Уральская В. И. Хореографическая самодеятельность / В. И. Уральская, Т. В. Путрова // Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории : конец 1950-х – начало 1990-х годов. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 335–353.

References:

1. Antypova I. M. (1963). Tantsiuvalnyi gurtok v klubi : posibnyk / I. M. Antypova, T. K. Leshevych. – Київ : Mystetstvo, 1964. – 134 s. [in Ukrainian].
2. Humeniuk A. (1963). Narodne khoreografichne mystetstvo Ukrainy / A. Humeniuk. – Київ : Vydavnytstvo AN URSR, 1963. – 236 s. [in Ukrainian].
3. Zhyrov O. A. (2006). Istoryko-pedagogichni osnovy stanovlennia i rozvytku narodnoi khoreografii v Ukraini drugoi polovyny XX stolittia / O. A. Zhyrov // Problemy rozvytku suchasnoi khoreografii ta shliakhy uikh vyrishennia : zb. materialiv Vseukr. nauk.-praktich. Konf. (Lugansk, 23–24 lystopada 2006 r.). – Lugansk : "Lugansk -Art", 2006. – S. 28–32. [in Ukrainian].
4. Zhyrov O. A. (2007). Rozvytok ukrainskoi narodnoi khoreografii u mystetsko-pedagogichnii spadshchyni ta diialnosti K. Vasylenka (50 – 90 roky XX st.) : avtoref. dys. ... kand. ped. nauk : 13.00.01 "Zagalna pedagogika ta istoriia pedagogiky" / O. A. Zhyrov. – Zhytomyr, 2007. – 20 s. [in Ukrainian].
5. Kokulenko B. (1999). Stepova Terpsykhora / B. G. Kokulenko. – Kirovograd : Step, 1999. – 214 s. [in Ukrainian].
6. Kutasova T. (1954). Samodeiatelnyi tantsevalnyi kollektiv / T. Kutasova. – Moskva : Izdatelstvo VTsSPS Profizdat, 1954. – 110 s. [in Russian].
7. Narodnyi ansambl tantsiu "Radist" Vovchanskogo raionnogo Budyunku kultury [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://cultura.kh.ua/uk/masterkol/horeografichni>.
8. Sokolskaia A. L. (2000). Tantsevalnaia samodeiatel'nost' / A. L. Sokolskaia // Samodeiatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR : Ocherki istorii 1930–1950 gg. – St. Petersburg : Dmitrii Bulanin, 2000. – S. 99–146. [in Russian].
9. Uralskaia V. I. (1999). Khoreograficheskaia samodeiatel'nost' / V. I. Uralskaia, T. V. Putrova // Samodeiatel'noe khudophestvennoe tvorchestvo v SSSR : ocherki istorii : ronets 1950-kh – nachalo 1990-kh godov. – St. Petersburg, 1999. – S. 335 – 353. [in Russian].

Луговенко Т. Г. Роль взаимосвязи профессиональных и самодеятельных коллективов народного танца в воспитании подрастающего поколения Украины (40–80-е гг. ХХ ст.)

Охарактеризованы предпосылки развития самодеятельного танцевального искусства Украины 40–80 гг. ХХ столетия. В этот период, благодаря таким мерам, как двухгодичные и краткосрочные курсы по подготовке руководителей танцевальных коллективов и постоянно действующие семинары для молодых преподавателей танцев, которые проводились методистами областных домов народного творчества на территории всего Советского Союза, система танцевальной художественной самодеятельности имела широкое распространение.

Освещена проблема обеспечения профессиональными руководителями-хореографами ансамблей самодеятельного народного танца на этапе становления системы танцевальных коллективов художественной самодеятельности. Послевоенный период стал этапом возобновления и усовершенствования работы аматорских танцевальных коллективов.

Проанализированы тенденции взаимосвязи профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов Украины в 40–80 гг. ХХ ст.

Ключевые слова: самодеятельный танцевальный коллектив, профессиональный хореографический коллектив, руководитель-хореограф, репертуар, воспитание.

Lugovenko T. H. The role of the interconnection of professional and amateur folk dance groups in Ukraine in the 40's and 80's of the twentieth century in the upbringing of younger generation

The preconditions that contributed to the massive development of amateur dance art in Ukraine in the 40–80's of the 20th century were characterized. The postwar period became a stage for the restoration and improvement of the work of children's amateur dance groups. After the war, the dance artistic amateur activities system has become widespread thanks to such activities as two-year and short-term training courses for dance group leaders and permanent workshops for young dance instructors conducted by methodists of regional folk art houses throughout the Soviet Union. The provisioning problem of professional amateur folk dance groups managers-choreographers at the formation stage of amateur dance groups system is highlighted.

The tendencies of relationships between professional and amateur choreographic teams of Ukraine in 40–80 years of the XX century are analyzed. The orientation on the repertoire and the work of professional collectives increased the gap between amateur creativity and directly folk dance traditions, due to which regional features and sometimes national features were lost. The national identity of folk dances was shifted, chamber duo and solo rooms disappeared, and at the same time the individuality of the dancer-performer disappeared.

Key words: amateur dance group, professional choreographic team, choreographer, repertoire, upbringing.

УДК 378.36.043.2

Макодай І. І., Дудікова Л. В., Лебідь Л. П.

ТЕХНОЛОГІЯ "ВЕБІНАР" В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ МЕДИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

У статті виокремлено основні педагогічні технології модернізації навчально-виховного процесу закладів вищої освіти. Закцентовано на інформаційно-комунікаційних та дистанційних технологіях навчання, котрі дають змогу забезпечити індивідуальний підхід до кожного студента. Зокрема, найпоширенішими дистанційними технологіями підтримки навчального процесу у вищій школі є: кейс-технології; телевізійно-супутникова технологія; мережеві інформаційно-комунікаційні технології. З'ясовано, що однією з форм використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі є проведення онлайн-конференцій (вебінарів), котрі сприяють оптимізації форм освіти та активному засвоєнню студентами інформації в освітньому просторі.

Ключові слова: вебінар, веб-конференція, освітній простір, віртуальне середовище, дистанційна освіта, технології навчання.

Освіта як найважливіший соціальний інститут розвиває творчі здібності людини, поглиблюючи його участь в економічних, соціальних і культурних відносинах у суспільстві, забезпечуючи більш ефективний внесок в інноваційний розвиток людства, справляє вирішальний вплив на соціальний прогрес і продуктивність економіки, відіграє ключову роль у технологічних перетвореннях, забезпечує рівень відповідності людини сучасним вимогам, розвитку раціональності та інших якостей людини, необхідних йому в повсякденному житті, здійснює передачу та трансформацію культури, відтворює і створює соціальні функції і статуси як основи для виробництва "більш обдарованого і різноманітного людського капіталу", покращує взаємовідносини між людиною і соціальним та природним середовищем [3]. Своєрідність моменту, що переживається вітчизняною вищою школою, полягає в тому, що вона готує фахівців і проводить реформи, маючи на увазі не нинішнє, а майбутнє соціальне замовлення. Систему державних вишів протягом десятиліть не вдалося повною мірою перевести з екстенсивного на інтенсивний шлях розвитку. Цю систему необхідно підтримувати, водночас створюючи прообрази нової вищої школи. Це передбачає використання у вищій професійній школі нових педагогічних технологій. Поняття "педагогічна технологія" на тепер не є загальноприйнятим у традиційній педагогіці. У документах ЮНЕСКО педагогічні технології розглядаються як системний метод створення, застосування і визначення усього процесу викладання і засвоєння знань з урахуванням технічних і людських ресурсів та їх взаємодії, що ставить своїм завданням оптимізацію форм освіти [4, с. 5].

Вищий медичний навчальний заклад як соціальна організація являє собою систему спільної діяльності викладачів і студентів, управління нею здійснюється за певними напрямками, один з яких – освітній процес. Сучасні проблеми модернізації навчально-виховного процесу в освітньому закладі реально можна розв'язати лише на основі впровадження в освітній процес інноваційних технологій, що стосуються як педагогічної, так і управлінської діяльності [2]. Педагогічні технології діляться на групи: діагностики, формування якостей особистості, організації діяльності та контролю. До технологій діагностики належать: методи вивчення психолого-педагогічних умов розвитку творчих здібностей майбутнього професіонала; методи вивчення якостей, необхідних для фахівця і динаміки формування цих якостей; методи вивчення особистості, аналізу динаміки розвитку та самовдосконалення тощо. До технологій формування якостей особистості належать: підготовка наскрізних програм професійного становлення фахівця; проведення імітаційних ігор, наукових і педагогічних конференцій студентів та аспірантів; бесіди та консультації про особливості майбутньої професії, прищеплення інтересу до цієї професії тощо. До технологій організації діяльності