

АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПЕДАГОГІКИ І ПСИХОЛОГІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ
ОСВІТИ АПН УКРАЇНИ

МИСТЕЦТВО
У РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

МОНОГРАФІЯ

Чернівці

„Зелена Буковина”

2006

УДК 7:159.923.2
ББК 85:66.017.85

*Рекомендовано вченою радою Інституту педагогіки і психології
професійної освіти АПН України,
протокол № 6 від 24. 06. 2004*

Автори:

Н.Г. Ничкало (Передмова та Післямова); І.А. Зязюн (1.1.),
О.П. Рудницька (1.2.), Л.В. Нечаєва (1.3.), П.В. Харченко (1.4.),
Г.Г. Філіпчук (2.1.), О.М. Отич (2.2.), С.О. Соломаха (2.3.),
Г.І. Сотська (2.4.), М.П. Вовк (2.5.), О.І. Попик (3.1.),
Н.О. Філіпчук (3.2.), М.І. Чембержі (4.1.), Г.Ю. Ніколаї (4.2.)

Рецензенти:

Гончаренко С.У., доктор педагогічних наук, професор;
дійсний член АПН України;

Миропольська Н.Є., доктор педагогічних наук, професор;

Радкевич В.О., кандидат педагогічних наук, старший науковий
співробітник, член-кореспондент АПН України;

Завадська Т.М., кандидат педагогічних наук, доцент

Мистецтво у розвитку особистості: Монографія /За ред.,
передмова та післямова Н.Г. Ничкало. – Чернівці: Зелена
Буковина, 2006. – 225 с.

Висвітлено історичні, теоретичні та практичні аспекти використання мистецтва у розвитку особистості. Розкрито вплив мистецької освіти на формування „людини культури”. Викладено методологічні основи та обґрунтовано педагогічну ефективність інтеграції різних видів художньої творчості в процесі навчання і виховання молоді в Україні та за її межами.

Для педагогів і студентів мистецьких спеціальностей закладів освіти та культури; викладачів мистецьких дисциплін загальноосвітніх і спеціалізованих мистецьких шкіл; аспірантів, докторантів, усіх, хто цікавиться проблемами мистецької освіти.

ISBN

© Ничкало Н.Г., Зязюн І.А., Рудницька О.П., Нечаєва Л.В.,
Харченко П.В., Філіпчук Г.Г., Отич О.М., Соломаха С.О.,
Сотська Г.І., Вовк М.П., Попик О.І., Філіпчук Н.О., Чембержі М.І.,
Ніколаї Г.Ю., 2006.

ЗМІСТ

Мистецтво педагогіки – проблема науки і життя (Передмова).....	5
---	---

Розділ I. Проблема розвитку особистості в теорії мистецької освіти

1.1. Естетичні засади розвитку особистості.....	15
1.2. Психолого-педагогічні проблеми загальної та мистецької освіти.....	37
1.3. Розвиток категорії „художнє мислення” в системі мистецької педагогічної освіти.....	56
1.4. Розвиток особистості педагога-музиканта як умова становлення його професіоналізму.....	76

Розділ II. Мистецтво як чинник розвитку особистості ...

2.1. Музичне виховання особистості.....	94
2.2. Танцювальне мистецтво у розвитку особистості.....	105
2.3. Педагогічний потенціал театрального мистецтва.....	121
2.4. Образотворче мистецтво як засіб розвитку особистості...138	
2.5. Український фольклор як фактор формування етнічної ідентичності учнівської молоді.....	147

Розділ III. Історичні аспекти розвитку особистості засобами мистецтва

3.1. Розвиток художньої освіти на Поділлі в кінці XIX – на початку XX століття.....	158
---	-----

3.2. Розвиток мистецької освіти в західноукраїнських землях.....	165
--	-----

Розділ IV Розвиток особистості у сучасній вітчизняній та зарубіжній мистецько-педагогічній практиці.....174

4.1. Розвиток творчої особистості у Київській дитячій Академії мистецтв: концептуальні засади та практичний досвід.....	174
---	-----

4.2. Теорія і практика художньо-естетичного розвитку особистості в Польщі.....	194
--	-----

Післямова	218
------------------------	------------

Література.....	219
------------------------	------------

2.2. Танцювальне мистецтво у розвитку особистості

Танець – це просторово-часовий інтегрований вид мистецтва, в якому художні образи створюються за допомогою естетично значущих, музично організованих, ритмічно змінюваних рухів і поз людського тіла.

Прибічники естетичної теорії походження танцю, – С. Зямтин, М. Каган, А. Столяр, – вбачають його витoki у тісному синкретичному взаємозв'язку різних видів мистецтва. Зокрема, М. Каган у роботі “Морфологія мистецтва” доводить, що у перших спробах художньої творчості первісна людина оперувала і вербальними, й музичними, й танцювальними, й пантомімічними, й графічними, й живописними, й скульптурними засобами. „Засоби ці підтримували один одний, схрещувалися, перепліталися, і менш за все первісна людина здатна була думати про доцільність їх розчленування та самостійного застосування. Швидше навпаки – чим більш багатоманітними були ці засоби, тим більш ефективним виявлявся сам творчий акт”¹.

У ході історичного розвитку культури синкретичне мистецтво розпалося на самостійні види мистецтв, які нині функціонують у суспільстві як автономно (музика, образотворче мистецтво, танець тощо), так і на основі встановлення між собою різних типів зв'язків: від *комплексу*, що передбачає утворення сукупності самостійних видів мистецтва чи його елементів, підпорядкованих єдиному творчому задуму (архітектурні та меморіальні комплекси, концерти творів мистецтва та ін.) – до *синтезу* як нерозривного злиття різновидів мистецтва й виникнення на цій основі якісно нового, складного його виду (театр, кіно, мультиплікація та ін.).

Свої особливості взаємодія мистецтв має в хореографії, в якій інтегруються танцювальний рух, музика, образотворче мистецтво та драматургія танцю. Специфіка такої взаємодії полягає у збереженні відносної автономності різновидів мистецтва та у більш сильному, ніж у комплексі (але не такому застиглому, як у синтезі), зв'язку між ними, що забезпечує можливість диференціації елементів танцю на самостійні види мистецтв (передусім, виокремлення музики й пісні).

Найбільш тісним у хореографії є зв'язок танцювального руху з образотворчим мистецтвом. Він полягає у значенні костюму і

¹ Каган М. Морфологія искусства. – Л., 1872. – С.184.

прикрас, особливо у ритуально-тотемічних та ранніх мисливських плясках, у яких кожен елемент вбрання, кожна лінія на тілі або прикраса мали функціональне значення й зумовлювали семантику рухів і фігур, малюнок танцю та ін. Символіка кольорів, орнаменту танцю, його художніх елементів нерідко слугувала ключем до усвідомлення символічного значення самих танцювальних рухів. Водночас, шумлячі браслети танцівників минулого й сучасності, які здавна були невід'ємним елементом танцювального костюму, завжди мали багатофункціональне призначення і слугували не лише яскравою прикрасою, а й музичним супроводом, що, безумовно, свідчить про природність інтеграції мистецтв у хореографії.

Органічний зв'язок танцю з музикою і співом підтверджують також історичні документи, які зберігають відомості про те, що у стародавніх Єгипті, Китаї, Греції, та інших країнах танець і пісня позначалися одним й тим самим словом (наприклад, "хорея" у Давній Греції). У грецькому театрі важливим компонентом спектаклю був танець, причому кожен з драматургічних жанрів мав власну хореографію. Хор супроводжував свої репліки ритмічними рухами танцювального характеру і зміною міміки. Під час виконання трагедій давні греки танцювали "Еммелію" (танцюється те, що співається), під час комедій – "Кордак", що мав почуттєвий характер і складався з різких, нерідко сороміцьких рухів.

Втім, взаємодія хореографічних і музичних елементів у танці є доволі рухливою, оскільки танцювальний рух може вільно обходитися без музичного супроводу (степ, чечітка тощо), а музика, супроводжуючи танець, нерідко виявляється самостійним художнім твором та існує незалежно від хореографії (наприклад, народні пісні, під які виконуються народні танці). Хоча зазвичай, все ж-таки у хореографії рухи танцю визначаються змістом пісні, під яку він виконується. Але і тут їх ритмічна будова співпадає не завжди. Так, досліджуючи танці малорозвинених народів світу, К. Закс відзначив таку їх особливість, як протиставлення ритму танцю й темпу акомпанементу. Зокрема, у танцях ескімосів та деяких племен Східної Африки танцівники виконували свій танець тим повільніше, чим сильніше зростав темп акомпанементу. Як свідчать численні наукові дослідження з проблем хореографії¹,

¹ Василенко К. Український танець. – К.: ППК ПК, 1997. – 282 с.; Герасимчук Р. Особенности украинских народных танцев Карпатского района. – М.: Музыка, 1964. – 173 с.; Матусевич Н.І. Хореографічне

танець з прадавніх часів посідав важливе місце у житті й діяльності людей.

Так, у чоловічих танцях (в основному мисливських та військових) відпрацьовувалася вправність рухів і синхронність їх виконання. Вони слугували своєрідною підготовкою до полювання або до війни. Виконуючи їх, чоловіки вчилися володіти зброєю й вести бій, підкорятися єдиній дисципліні. При цьому в них виховувалося почуття солідарності, розвивалася витривалість і терплячість до болю.

Військовий танець слугував також запрошенням волонтерів до участі в походах, а під час бойових дій виконувався перед ворогом з метою його залякування або роздратування, – щоби викликати його на бій, а також для того, щоби підняти бойовий дух свого війська.

Ацтеки включали військові танці до системи освіти парубків зі шляхетних сімейств. Після того, як юнаки опановували усіма видами фізичного виховання, астрономією та історією, вони переходили до будинку пісні й танцю, який, незважаючи на свою назву, був не місцем для розваг, а установою, створеною для військової підготовки¹.

У стародавньому Китаї військові танці також були обов'язковим компонентом виховання для аристократії та членів імператорської родини. Кількість професійних танцівників і музикантів при дворі китайського мандарина суворо регламентувалася імператорськими указами.

Грецькі військові танці були цнотливі. Вони разом із гімнастикою викладалися як обов'язковий предмет в античних навчальних закладах – гімнасіях. За теорією Платона, справді освіченою вважалася людина, яка вміла добре співати й танцювати. Серед військових танців особливе місце греки відводили пірихію, який становив собою видовищну інсценізацію військового бою з яскравими декораціями й демонстрацією сценічних ефектів. Пірричні пляски, як і усі античні танці, супроводжувалися співом та грою на духових інструментах.

мистецтво. – К.: Мистецтво, 1963 – 107 с.; *Станішевський Ю.О.* Хореографічне мистецтво. – К.: Рад. школа, 1969. – 98 с. та ін.

¹ *Липс Ю.* Происхождение вещей. – М., 1954. – С.277.

У Римській імперії військові танці, що виконувалися спеціально заснованою колегією саліїв, вважалися священними. Вони відігравали згуртовуючу роль і виступали одним із засобів об'єднання народу під час нападу ворога.

В Україні військові танці здавна використовувалися з метою бойової підготовки та фізичного розвитку захисників Вітчизни – козаків. Зокрема, відомо, що бойовий гопак слугував не лише танцем, а й мистецтвом двобою, що не поступалося у своїй вправності східним бойовим мистецтвам.

Символом волі та козацької відваги став створений козаками одноіменний танець (“Козак”), який об'єднав у собі прості односкладові чоловічі танці “Гайдук”, “Гопак”, “Голубець”, “Тропак” та ін. Найбільшої популярності цей танець здобув під час визвольної війни 1648-1654 р. і став поширеним серед селянської та міщанської молоді, учасників братств та парубочих громад, де він зберігав свій бойовий характер і войовничий запал. Як писав О.І. Дей, “Козак” тренував витримку молоді, гартував її гнучкість та розвивав запаси сили для праці і бою”¹. Першими ознаками козацтва для молодиків було вміння танцювати „по-козацькому”.

Зазвичай, ”Козак” виконувався двома чоловіками “на закладу” – хто кого перетанцює. Тобто, він був своєрідним мистецьким, типу військового двобою, змаганням у силі, вправності, фантазії – боротьбою могутніх чоловічих характерів. Козак розпочинався повільно найпростішими кроками і рухами, а закінчувався найдивовижнішими карколомними стрибками й вибриками, гопакми, тропакми, гайдуками. Супроводжувався він не лише грою музик, але й навперебій вигукуваними різноманітними приспівками та примовками, які повинні були розпалювати пристрасті й додавати охоти танцюючим у їхньому запалі, змаганні. Виконуючи “Козак”, танцівники не лише розважалися, але й вишколювалися, набуваючи якостей майбутнього воїна².

Окрім фізичного загартування та військової підготовки, танець слугував для задоволення багатьох інших потреб людини. Наприклад, великого практичного значення надавали й нині надають танцю малорозвинені народності Африки та Австралії, для яких він є: засобом комунікації; санкціонованою формою

¹ Дей О. Танцювальні пісні. – К., 1970.

² *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. – 64с.

знайомства, залицяння, освідчення у коханні; способом тренування фізичної витривалості чоловіків; формою впливу на сили природи з метою припинення їх негативних наслідків (посухи, урагану, землетрусу) та ін. Така поліфункціональність танцю випливає з його синкретичної природи.

Втім, головним призначенням хореографічного мистецтва здавна вважалося сприяння гармонізації відносин людини із суспільством, природою та самою собою³. Сутність останньої відбивається у поняттях: "упорядкованість", "співрозмірність", "ритм", "єдність", "досконалість" тощо. Трактування даних понять з позицій космологічної, теологічної та природничо-наукової теорій¹ дозволяє розглядати танець у трьох відповідних аспектах.

У космологічному аспекті танець розуміється як провідник ритмів та енергії Космосу, що забезпечують можливість утворення життя на Землі та існування світу (давньоінд. – "Шива створив світ, танцюючи", "Доки Шива танцює, світ існує"). З таких позицій танець розглядається і у вченні піфагорійців про здатність ритмів і мелодій "мусичного мистецтва" пронизувати собою увесь Космос, обіймати все суще, забезпечувати гармонійний розвиток природи та усього живого на Землі².

Розглядаючи танець у теологічному аспекті, дослідники беруть за основу релігійні вчення Сходу та думки прадавніх філософів (зокрема, Боеція) про відображення гармонійним ритмом Космосу ідеальності божественного розуму. З цієї точки зору танець трактується як засіб спілкування людини з вищими силами.

Показовими в цьому плані є ритуальні танці, виконання яких покликане "відчинити браму в світ духів".

Зокрема, представники народності Юруба в Нігерії вважають, що під час релігійного танцю, який є апогеєм свята вшанування пращурів, їх духи повертаються в селище і виявляють свою присутність у танцювальних рухах.

Для того, щоби перевтілитися у померлого пращура (Ігунду), танцівник надягає маску та намисто з мавп'ячих черепів. Виконуючи суворо визначені рухи під спів ритуальних пісень та бій барабанів (кожен з яких має свою таємну, зрозумілу лише жерцям мову), танцюрист намагається умилостивити дух пращура,

³ Суббота О.В. Жанровая типология и функции танцев как явлений художественной культуры // Педагогическая наука та мистецтвознавство на межі століть: Зб. наук. праць. – Х.: Каравелла, 1999. – С. 68–71.

¹ Холопова В. Музыка как вид искусства. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. – С. 5.

² Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – С. 12.

і, якщо це вдається, то той вселяється в нього, віщуючи майбутнє племені, проголошуючи рішення складних, дискусивних питань і проблем.

Багато релігійних танців існує в Індії, яка правомірно вважається їхньою батьківщиною. Один з них – тотемічний танець змій, що виконується незайманими дівчатами з метою відведення бід і негараздів від жителів свого селища, роду. Для виконання танцю, попередньо, за допомогою яскравих барвників, окреслюють магічне коло, усередині якого наносять ритуальний малюнок – “мандалу”, а за його межами ставлять ритуальну їжу й напій та запалюють вогнища. Танцівниці перед виконанням ритуалу постуують сім днів і тільки після цього можуть переступити коло. Вони танцюють, сидячи, впродовж 7-21 дня і впадають у такий транс, що фактично не втомлюються. На певному етапі, коли на них „сходить” дух змій, дівчата втрачають зір і, виконуючи змієподібні рухи, плазують всередині кола так, що стирають мандалу. Після цього вони приймають принесені дари, з’їдають ритуальну їжу, випивають напій і падають без сил. Духи змій “залишають” їх і повертаються до джунглів, уносячи із собою загрозу для селища.

Теологічний аспект танцю майже не стосується християнської релігії, оскільки остання вважає танець гріховним явищем, яке спричиняє втрату людиною контролю над собою і підпадання її під владу темних сил: спочатку тілесно, а потім – і духовно, через розпалення пристрасті й сексуального бажання. Тому церква не лише не приймає хореографічного мистецтва, але й упродовж віків усіляко з ним боролася, караючи й піддаючи анафемі тих, хто брав участь у “бісівських діях”.

Виключення становлять “Танець цнотливості”, що виконується лише раз на рік хлопчиками-служками з почту Папи Римського, і, до певної міри, процесія “Каяття грішників з Назарету”, яка відбувається щорічно у Севільї під час католицького Страсного тижня. Вона являє собою повільний ритмічний хід, у процесі якого робляться регулярні зупинки з наступним кроком назад, а потім – поновленням руху вперед. Усе це супроводжується самобичуванням. Форма руху процесії не має хореографічного значення, а підпорядковується меті зробити довшим шлях паломників, щоби вони сповна відчули тягар мук Христових і змогли співпережити його страждання.

Крім того, танець є визнаним і узаконеним елементом релігійної служби в Англіканській та деяких інших (особливо негритянських) протестантських церквах, у яких молитви співаються з виконанням танцювальних рухів та плесканням у долоні. Вводиться він і в екуменічні служби, що епізодично відбуваються за участі представників різних релігій.

Отже, танець може слугувати виразником і пропагандистом віри, а також сприяти посиленню впливу церкви та збільшенню її пастви шляхом залучення нових adeptів до релігійних дійств, які є художньо привабливими і приносять їм естетичне задоволення.

Розглядаючи танець у *природничо-науковому аспекті*, дослідники виходять з вчення античних філософів та побудованої на їх основі теорії академіка П. Анохіна про природну впорядкованість світу й ритмічну періодичну повторюваність явищ і процесів на нашій планеті¹. Згідно з положеннями цих теорій, у танці досягається узгодження біологічних ритмів людини із біоритмами Всесвіту, що сприяє збереженню і зміцненню її здоров'я.

Оскільки хореографія виконує ті ж суспільні функції, що і мистецтво взагалі, то вчені й мистецтвознавці визначають у якості основних функцій танцю такі: комунікативно-інформативну, гносеологічну, канонізуючу, евристичну, естетичну, етичну, суспільно-перетворювальну, прагматичну, гедоністичну, катарсично-компенсаторну та педагогічну.

Соціальні функції танців тісно пов'язані з їхньою жанровою типологією: соціальне призначення робить жанр життєво необхідним, а останній, у свою чергу, стабілізує в культурі цей суспільно-практичний запит². Соціальна роль жанрів у мистецтві настільки велика, що основні з них зберігаються довше, ніж тривають історичні епохи та утримуються політичні структури (наприклад, народні обрядові або бальні танці).

Ґрунтуючись на концептуальних ідеях О.М. Леонтєва щодо ролі мистецтва у розвитку особистості, О.В. Суббота, досліджуючи *комунікативно-інформативну функцію* танцю, виділяє такі її підфункції як: відкриття, вираження й комунікація особистісних

¹ Суббота О.В. Жанровая типология и функции танцев как явлений художественной культуры

//Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть: Зб. наук. праць. – Х.: Каравелла, 1999. – С. 69.

² Там само. – С. 70.

смислів у людському спілкуванні. Ці смисли виражаються у танці передусім, за допомогою рухів, які є своєрідними знаками, подібними до звуку, слова, але не рівнозначними їм. Ось чому недоцільно переводити слова на мову рухів (як це робиться, наприклад, в евритмії) чи рухи на мову слів. Адже вони самі є мовою (тільки пластичною) і, подібно до слів та звуків музики, об'єднуючись у групи-речення, виражають естетичні моторні мисле-образи. Причому, мова танцю, від природи, є надзвичайно багатою. Вона поєднує в собі усі види вербального та невербального спілкування людей: кінетичну мову (зміст рухів і жестів), музичну (вокальний, інструментальний та ритмічний супровід), образотворчу (малюнки на землі, тілі; костюми, прикраси і т.д.), словесний текст тощо.

Л.В. Кузнецова називає ці елементи “китами” народної естетики та етнопедагогіки, оскільки, взаємодіючи, вони утворюють усі існуючі форми побутування народної творчості (хороводи, танці, обрядові дійства, ігри, вертеп та ін.), які несуть певну виховну ідею і тому виступають народними засобами розвитку особистості¹.

Однією з художніх особливостей танцювального жанру є його зверненість до життя людей, їх практичної діяльності, соціального устрою, міжнародних стосунків, у яких відбувається діалог представників різних культур.

З позицій діалогу культур, танець можна розглядати як засіб міжкультурної комунікації, який надає природності й невимушеності спілкуванню між представниками різних національно-культурних спільнот і тим самим уможливує їх краще взаєморозуміння, а у більш широкому сенсі – утвердження принципу полікультурності в різних сферах соціальної та міжнаціональної взаємодії.

Гносеологічна функція танцю полягає у тому, що людина відтворює у ньому реальність із тим, щоби відобразити в ній мало не в якості космічного закону свою діяльність й пізнати через саму себе смисл свого життя².

Як явище культури, танці можуть виступати історичним документом епохи. Прикладом цьому О.В. Суббота вважає дольність танців різних часів. Наприклад, якщо в XV столітті

¹ Кузнецова Л.В. Гармоничное развитие личности младшего дошкольника. – М.: Просвещение, 1988. – 224 с.

² Банфи А. Философия искусства. – М.: Искусство, 1989.– С. 81.

співвідношення дводольних і тридольних танців було однаковим, то у XVI – XVIII століттях переважали тридольні, а з XX віку – чотиридольні танці. Даний факт науковець пов’язує з прискоренням ритму життя суспільства і, разом з тим, з його спрощенням. Так, якщо епосі етикетних бальних танців була притаманна в основному тридольність (як більш вишуканий, різноманітний та елегантний вид руху), то з розвитком таких стилів як джаз і рок, що несуть у собі риси нових, раніше невідомих в Європі субкультур афро-американського походження, більш близьких до трудових витоків, на передній план вийшла спочатку чотиридольність, а потім знову – дводольність³.

Канонізуюча функція танцю виявляється у забезпеченні культурної наступності, без якої, на думку В. Холопової, не може бути культури, і яка підтримує саму онтологію, буттєвість мистецтва¹.

Феномен канону в танці має глибоке коріння. Його виток є різноманітні обряди, що за своєю сутністю також є канонами, до того ж суворо зафіксованими й періодично повторюваними. Танець, який супроводжує той чи інший обряд, також є канонічним, з усіма його пластами, включно: моторно-інтонаційним, музичним, вербальним, зображальним. Можна виокремити і ще один вид канонічної моделі у танцях – це, безсумнівно, головний і необхідний канон ритмоструктур, що має моделююче значення у хореографії різних танцювальних жанрів².

Евристична функція танцю є протилежною до канонічної і полягає у перетворенні традицій, виявленні індивідуальних шляхів та нових тенденцій розвитку хореографічного мистецтва. “У формі мистецтва, – пише Е. Ільєнков, – розвивається та коштовна здібність, що складає необхідний момент творчо-людського ставлення до оточуючого світу, – творча уява або фантазія”³.

У хореографії фантазія, різноманітність, непередбачуваність відіграють винятково важливу роль, оскільки кожне нове

³ Суббота О.В. Жанровая типология и функции танцев как явления художественной культуры // Педагогическая наука та мистецтвознавство на межі століть: Зб. наук. праць. – Х.: Каравелла, 1999. – С. 68–71.

¹ Холопова В. Музыка как вид искусства. – М.: Научно-творческий центр „Консерватория”, 1994. – С.12.

² Суббота О.В. Жанровая типология и функции танцев как явления художественной культуры // Педагогическая наука та мистецтвознавство на межі століть: Зб. наук. праць. – Х.: Каравелла, 1999. – С. 71.

³ Ильенков Э. Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. – Вып.6. – М., 1964. – С.50.

виконання танцю, створення нових елементів лексики і фігур вимагає імпровізаційності, творчості, „свіжості”.

Естетична функція танцю виявляється у його здатності приносити естетичну насолоду та виховувати естетичні потреби, смаки, розвивати емоційну чутливість особистості тощо. Це зрозуміли ще давні греки. Так, античний сатирик Лукіан зазначав, що ”пляска не лише насолоджує, але також приносить користь глядачам, гарно їх виховує. Пляска вносить лад у душу, бавлячи очі вишуканими видовищами, захоплюючи слух прекрасними звуками і являючи єдність душевної й тілесної краси”⁴. На жаль, як вважають наступні дослідники (зокрема, Г. Плеханов), із розвитком історії танець багато у чому змінив своє естетичне значення, перетворившись на “рудимент порівняно з тим, чим були танці у давньому суспільстві”⁵.

Етична функція танцювального мистецтва бере свої витoki у Стародавній Греції, де до пляски ставилися як до справи державної ваги, оскільки вбачали її значення у прагненні показати людські нрави та пристрасті, а показавши, змінити їх. Згідно з теорією Платона, усе людське життя має бути пронизане “хореєю”, а держава може досягти розквіту за умови, що усі її громадяни володітимуть мистецтвом співу і танцю, оскільки “...у сукупності хорея – це у сукупності виховання “(“Закони”).

Танець як вид мистецтва володіє дієвими способами етичного впливу. Для цього він використовує, перш за все, емоційне співпереживання. Добро, щастя, благо, помножені мистецтвом танцю, “олюднюють “навколишній світ.

Разом з тим, він може слугувати й для зовсім протилежних цілей – перетворення краси на зло, послаблення і навіть руйнування моральних цінностей і норм суспільства. Зокрема, у сучасних езотеричних культах танець використовується з метою проповіді радикального імморалізму. Так, у текстах гностичних хороводів жіноче божество називає себе святою і водночас – блудницею, нареченою й нареченим, цнотливою і безсоромною, війною й миром тощо. В іншому хороводі його ведучий, який проголошує себе Христом, вигукує взаємовиключні вислови, антихристиянського, аморального характеру, а його учні після кожного з них відповідають “Амінь”, виконуючи хороводні рухи.

⁴ Лукіан. О пляске.: Собр. соч. – Т.2. – М.-Л., 1935.- С.52.

⁵ Плеханов Г. Письма без адреса. – М., – С.152.

Провідною ідеєю тантричного буддизму є та, що межа добра і зла розмивається, якщо людина входить у релігійне дійство свідомо. Тоді і в груповій оргії (яка, до речі, починається ритуальними танцями) вона буде “чистою”, оскільки усвідомить себе часткою єдиної божественної енергії¹.

Суспільно-перетворювальна (або, як її називає В. Холопова, – *культурно-охоронна*) функція танцю виявляється в тому, що він, по-перше, виступає своєю пам'яткою культури, яка відбиває певні історичні події, суспільні ідеї та норми життя, а по-друге, є суттєвим чинником формування правил етикету в суспільстві (менуєт, полонез, алеманда, куранта та інші придворні бальні танці) і навіть змін моральних поглядів та норм (вальс, танго, фламенко тощо).

Прагматична функція притаманна медичним, рекламним, спортивним, естрадним, клубним та ряду інших танців.

Так, цілющі властивості танцю в лікуванні хвороб у давнину високо оцінював Аристофан. Сьогодні в медицині також широко використовуються психотерапевтичні можливості танцю з метою подолання нервових стресів та зняття психічних напружень людини (танцювальна терапія, рухова релаксація, танцювально-експресивний тренінг тощо).

Медичну силу танцю по-своєму використовують африканські народи. Зокрема, для лікування дітей вони виконують танець богині Ошуні: мати бере дитину на руки і танцює з нею під пісню. Завдяки цьому, вважається, дитина одужує.

Індіанці племені Апачі з метою зцілення хворих виконують танець гірського Духа, який, „побачивши” й „почувши” його, „спускається з гір” і допомагає недужому.

Прагматична функція спортивних танців, а також танцювальних видів спорту (фігурного катання, фігурного плавання, художньої гімнастики тощо) виявляється у тому, що вони через виконання комплексу художніх рухів танцювального характеру слугують засобом зміцнення здоров'я та загартування організму людини.

Свою специфіку виявлення прагматична функція має також в естрадних, “реklamних” та інших танцях.

¹ *Гностическая хороводная песнь // От берегов Босфора до берегов Евфрата / Пер. и коммент. С.С. Аверинцева. – М., 1987. – С.143–145.*

Катарсично-компенсаторна функція танцю, як і усього мистецтва, є найменш вивченою. Цікава робота у цій галузі була проведена Л. Виготським, який вважав мистецтво посередником між особистістю та середовищем: ”Вже давно висловлювалася думка про те, що мистецтво ніби доповнює життя й розширює його можливості”¹. Танець викликає піднесене позитивне почуття, назване в естетиці прекрасним, яке зосереджує в собі також етичну норму і спричинює глибокі психологічні зрушення особистості – катарсис, завдяки чому підносить і облагороджує внутрішній світ людини. “Прекрасне пробуджує добре”: “збудіть у людині щирий інтерес до всього корисного, високого і морального, і ви зможете бути спокійним, що вона завжди збереже людську гідність. У цьому повинна бути мета виховання і навчання”².

Досліджуючи катарсично-компенсаторну функцію танцю, О.В. Суббота пише: “Стосовно танців, якщо розглядати навіть їх найвужчу роль – вселити у людину бадьорість, прикрасити її життя, то й тут присутній елемент компенсації за відсутність постійної частки позитивності й радості у людському житті”¹.

Ми не можемо повністю погодитись з автором цієї думки, оскільки вважаємо, що остання не повною мірою розкриває сутність компенсаторної функції танцю, адже не враховує потенціалу хореографічного мистецтва у компенсації можливостей особистості, не реалізованих нею в інших видах діяльності.

Гедоністична функція танцю виявляється по-різному, залежно від жанру хореографічного твору. Так, наприклад, етикетно-церемоніальні танці не лише розважали кавалерів і дам, а й вчили їх гарних манер, формували аристократичну поставу, розвивали шляхетність ходи, а крім того, підкреслювали красу їхньої пози, витонченість руху, вишуканість “па”. У ХХ столітті гедоністичну функцію виконують естрадні, а також клубні (дискотечні танці), які не несуть жодного іншого смислового навантаження, крім розважальності та „виплескування” енергії.

Досліджуючи танець, неможливо обминути увагою його *педагогічної функції*, яка виявляється у тому, що в процесі його

¹ *Виготский Л.* Психология искусства. – М., 1987. – С. 236.

² *Ушинський К.Д.* Вибрані пед. твори: У 2-х т. /За ред. В.М. Столетова. – К.: Рад. школа, 1983. – С. 406–407.

¹ *Суббота О.В.* Жанровая типология и функции танцев как явления художественной культуры //Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть: Зб. наук. праць. – Х.: Каравелла, 1999. – С. 71.

створення, виконання та споглядання людина засвоює певні норми, правила поведінки, звичаї й традиції, зміст яких “визначається безпосередньо практичними потребами даної спільноти людей”².

Педагогічну функцію танцю можна розглядати як єдність дидактичної, розвивальної та виховної підфункцій, відповідно до триєдиної мети навчально-виховного процесу.

Дидактична функція танцю має дві форми прояву: ідеологічну і повчальну. З одного боку, танець, передусім фольклорний, є засобом формування світогляду, з іншого – засобом практичної настанови. Отже, справедливою для хореографії є думка М.К. Колесова, висловлена ним стосовно фольклору взагалі.

Дидактична функція народного танцю виражається в його здатності акумулювати в собі народні знання, досвід попередніх поколінь, містити багату інформацію про обряди, звичаї, традиції, історію рідного краю, його тваринний і рослинний світ, побут людей, їхні промисли та ремесла, слугувати засобом практичного освоєння національної культури, моральних норм, правил поведінки тощо.

Хореографічний навчально-виховний процес є важливою складовою загальної освіти. Він справляє величезний вплив на формування індивідуальності учнів. Тому основні завдання шкільних уроків хореографії вчені й педагоги вбачають у навчанні школярів сприймати та розуміти мистецтво, розвитку їхніх здібностей до творчості, збагаченні їх чуттєвого сприйняття себе та навколишнього світу через відчуття свого тіла; у розширенні його фізичних можливостей, створенні позитивного образу “Я”, оптимістичної “Я- концепції”, формуванні необхідних соціальних навичок¹.

Аналізуючи поширену практику хореографічної підготовки учнів у сучасній школі, Т.М. Морозовська відзначає її репродуктивний характер, що виявляється у спрямуванні мети навчальної роботи лише на складання, розучування та виконання танців, засвоєння необхідних для цього умінь і навичок. За такого підходу вихованці виступають як своєрідний матеріал для діяльності викладача-балетмейстера. Знання та навички, отримані

² Колесов М.К. К современным вопросам о сущности фольклора // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1972. – Вып. II. – С. 128–136.

¹ Морозовська Т.М. Мистецтво танцю і загальна освіта // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта: Зб. наук. праць / Упоряд. і відп. ред. С.О. Черепанова – Львів: Каменяр, 1998. – Вип. 3. – С. 122–128.

ними під час уроків, мають переважно прикладний характер, хоча при цьому педагоги вважають, що результатом їхньої хореографічно-педагогічної роботи є виховання тіла та розуму учнів.

Але ж сьогодні, коли утверджується нова, гуманістична парадигма освіти, такий підхід є, вочевидь, застарілим, – вважає Т.М. Морозовська. Тому в хореографічному навчанні увага педагога повинна зосереджуватися, на її думку, не стільки на розучуванні і виконанні художнього твору (хоча це також, безсумнівно, важливо), скільки (і насамперед) на “можливості змінювання індивіда” (В.С. Біблер), розвитку в людини прагнення до самовдосконалення. “У безпосередньо продуктивній праці (творчій або виконавській, всезагальній або суспільній) уся увага зосереджена на результаті моїх зусиль, на “продукті” (спільна праця) або на творі (всезагальна праця). У навчальній діяльності увага зосереджена на зазорі між діючою особою та її дією, спрямована на варіативність дії і – особливо – на можливість змінювання того індивіда, який вирішує вчинити тим чи іншим способом”². Повністю поділяючи цю позицію В.С. Біблера, Т.М. Морозовська розглядає “можливість змінювання індивіда” як формування людини, здатної до навчання себе. За такого підходу створення танцю як художнього твору неначе відступає на другий план, набуває супутнього характеру. Викладач-балетмейстер поступається місцем викладачеві-вчителю. Внутрішній діалог голосів учителя і балетмейстера у свідомості викладача виступає як один з механізмів його творчості. Педагог звертає увагу не лише на те, що можна зробити з дитини зараз, але і на подальший вплив занять на її розвиток. При цьому необхідною умовою навчання визначається радість вихованця від танцювальної творчості. Інакше, переконана Т.М. Морозовська, відбувається зміщення мотивації учня, переоцінка найважливіших духовних цінностей і замість гармонійно розвиненої особистості постає духовно і фізично скалічена людина¹.

Танцювальна техніка виступає тут як своєрідна мова танцю, усвідомлення важливості якої впливає із завдань, поставлених

² Біблер В.С. Мышление как творчество /введение в логику мысленного диалога/. – М., 1975. – С. 24.

¹ Морозовська Т.М. Мистецтво танцю і загальна освіта //Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта: Зб. наук. праць /Упоряд. і відп. ред. С.О.Черепанова – Львів: Каменяр, 1998. – Вип. 3. – С. 122–128.

перед дітьми у ході уроку. Прийняті в хореографії і опановані дитиною положення рук, ніг, голови, корпусу; танцювальні рухи, сталі традиції розуміння цих рухів не повинні знімати необхідності побудови особистої мови рухів, особистих відкриттів у танці. Коли дитина танцює для себе, вона, зазвичай, рухається виразно, невимушено, граційно. На уроках хореографії необхідно зберегти цю природну єдність та виразність рухів. Тому викладач має бути тактовним і обережним, нічого не нав'язувати дітям, давати їм можливість вільно виявляти свою ініціативу, використовуючи танцювальну імпровізацію. При цьому важливо, щоби формування своєї танцювальної мови відбувалося саме в *культурному контексті*, щоби створення танцю не обмежувалося лише вільною імпровізацією учнів, спонтанним втіленням їхніх думок і почуттів у танцювальних рухах. Великого значення набуває виховання в них культури рухів, що уможлиблюється шляхом творчого опанування культурного досвіду людства у галузі хореографії².

Педагогічна цінність танцю полягає в тому, що на його матеріалі можна успішно здійснювати цілісний підхід до розвитку підростаючого покоління: впливаючи на почуття дитини, формувати інші сфери її особистості: морально-естетичну; емоційно-вольову інтелектуальну тощо. Таким чином, *розвивальна функція* хореографічного мистецтва полягає у його спроможності:

- забезпечувати гармонію фізичного і духовного розвитку особистості;
- сприяти вдосконаленню усіх її сутнісних сил, якостей і здібностей, зростанню її внутрішніх потенціалів, вдосконаленню розумових процесів та творчої діяльності;
- розвивати пізнавальну і творчу активність людини, її емоційну чутливість, естетичні потреби й смаки;
- стимулювати прагнення до самовдосконалення як основи будь-якого розвитку.

Вплив танцювального мистецтва на фізичний розвиток особистості полягає в тому, що воно сприяє зміцненню усіх систем організму: розвитку мускулатури, правильної постави, покращенню функціонального стану дихання, кровообігу тощо. Багатоманітність і складність танцювальних рухів підвищують функціональну активність зорового, опорно-рухового, вестибулярного та інших аналізаторів. Характер і темп рухів танцю зумовлюють зміни

² Там само.

вегетативних функцій організму (пульсу, кров'яного тиску, дихання тощо).

З урахуванням зазначених показників та можливостей впливу на них танцювальних рухів, організація занять хореографією, безперечно, сприяє оздоровленню людини та забезпеченню її довголіття. На підтвердження цьому можна навести результати аналізу біографій видатних танцівників минулого, які засвідчили, що більшість з них прожили досить тривале життя: Марта Грехем – 91 рік, Мері Вігман – 87 років, Рудольф Лабан – 79 років тощо.

Виховна функція танцювального мистецтва полягає у тому, що воно “навчає людей дотримуватися усталених моральних і правових норм, політичних, релігійних та інших традицій, виховує підрастаюче покоління у дусі національної єдності й духовного зв'язку поколінь”¹.

Так, у народних танцях здавна знаходили свій вияв правила поведінки, прийняті у громаді: ”Танцюрист поводить ся у колі так, щоби не було йому соромно за себе перед людьми, та щоби дівчині, з якою він танцює, була честь..... Дівчина поводить ся в танці скромно, щоби про неї не пішов поговір, щоби не було соромно ні перед ріднею, ні перед чужими людьми”¹.

Ансамблеве виконання хореографічних творів виховує в танцюристів почуття колективізму, взаємодопомоги, оскільки кожен з учасників танцювального колективу відчуває особисту відповідальність за якість постановки хореографічної мініатюри: його помилка чи несумлінність ставлять під загрозу успіх усіх його товаришів, цілого ансамблю.

Насамкінець зазначимо, що, будучи невіддільним від краси, танець виховує почуття міри, впевнене володіння пластикою рухів. Танцюристів завжди можна впізнати за підтягнутістю, гарною поставою, зібраністю й разом з тим – свободою ходи, її граційністю, гарною фігурою, акуратністю. Вони енергійні, мають розвинене естетичне почуття та гарний смак.

Отже, значення танцю у формуванні особистості полягає в тому, що він, впливаючи на різноманітні аспекти життєдіяльності людини через збереження виконавських традицій та доцільне поєднання їх із новаціями, сприяє її естетичному, фізичному й

¹ Колесов М.К. К вопросам о сущности фольклора // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1972. – Вып. II. – С. 128.

¹ Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. – 5-те вид.- К.: Муз. Україна, 1990. – 152 с.

творчому розвитку, культурному збагаченню та становленню її творчої індивідуальності.