

4. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача / О. Г. Костюк. – К.: Наукова думка, 1965. – 123 с.

5. Кузнецов Ю. Ф. Деятельностный подход к учению и основные категории педагогики / Кузнецов Юрий Федорович // Специальное образование. – 2006. – №6. – С. 29–38.

6. Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологии искусства // Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. II / А. Н. Леонтьев. – М.: Педагогика, 1983. – С. 232–239.

7. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. – 144 с.

8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / Виктор Москаленко. – К.: 2012. – 272 с.

9. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К.: Мин. культ. Украины, КГК. 1994. – 157 с.

REFERENCES

1. Bertalanfi, L. von. (1973). *Ystoryya y status obshchey teoryy system*. [History and status of the general theory of systems]. Moscow.

2. Blauber, I., Yudin, E. *Systemnyy podkhod*. [System approach]. Moscow.

3. Vygotsky, L. S. (1991). *Voobrazhenye y tvorchestvo v det-skoy vozraste: Psykhol. ocherk; Knyha dlya uchytel'ya*. [Imagination and creativity in childhood: Psychology. essay; The book for the teacher]. Moscow.

4. Kostyuk, O. G. (1965). *Spryyumannya muzyky i khudozhnya kul'tura slukhacha*. [Perception of music and the artistic culture of the listener]. Kyiv.

5. Kuznetsov, Yu. F. (2006). *Deyatel'nostnyy podkhod k ucheniyu y osnovnyye katehoryy pedahohyky*. [Activity approach to the doctrine and the main categories of pedagogy]. Moscow.

6. Leontiev, A. N. *Nekotorye problemu psykholohyy yskusstva*. [Some problems of psychology of art]. Moscow.

7. McKinnon, L. (1967). *Yhra nayzust'*. [The game by heart]. Leningrad.

8. Moskalenko, V. G. *Lektsyy po muzikal'noy ynterpretatsyy: uchebnoe posobyie*. [Lecture on musical interpretation: tutorial]. Kyiv.

9. Moskalenko, V. G. (1994). *Tvorcheskyy aspekt muzykal'noy ynterpretatsyy (K probleme analiza)*. [Creative aspect of musical interpretation (To the problem of analysis)]. Kyiv.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ЧЕН Цзіцзян – аспірант кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

Наукові інтереси: теорія музичного мислення та музичної інтерпретації, методика викладання гри на фортепіано.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

CHENG Jijiang – a post-graduate student of the musical art and choreography department of the Yuzhnoukrainsky National Pedagogical University named after. K. D. Ushinsky.

Circle of research interests: theory of musical thinking and musical interpretation, the methodics in teaching piano.

Дата надходження рукопису 12. 12. 2017 р.
Рецензент – д.п.н. професор А. М. Растрюгіна

УДК 378+793.3

ЧЖАН ЮЙ –

аспірант кафедри музикального мистецтва і хореографії Южноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського
e-mail: pednauk@gmail.com

ТРАДИЦИОННЫЙ ТАНЕЦ КИТАЯ КАК ПРЕДМЕТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ И ОСВОЕНИЯ

Постановка проблемы и обоснование ее актуальности. В культуре каждого народа во все исторические времена танец занимал самое видное место в практике эстетического воспитания и художественного обучения. Это обусловлено несколькими причинами. Во-первых, танец – это самый массовый вид искусства. Художественно-изобразительная деятельность требует приобретения специальных навыков, овладения

техническими орудиями работы (иногда – весьма сложными), архитектура требует инженерных знаний, пение и игра на музыкальном инструменте требуют хорошо развитого аналитического слуха и навыков звукообразования. Танец – в самых простых формах этого искусства – не предполагает специальной выучки, сложных навыков, умения пользоваться определенной техникой. Поэтому именно танец становится наиболее

ранним художественным проявлением в жизни каждого ребенка. Как установлено, абсолютному большинству детей, начиная уже с первого года жизни, присуща способность к ритмически упорядоченным движениям, вызывающим у них эстетические переживания. Заметим, что этим первым проявлениям художественного сознания в значительной степени способствует музыка, стимулирующая эмоциональную сферу и организующая ритмический строй движений.

Естественно, что танец уже в глубокой древности приобрел значение и статус важнейшего средства воспитания: он не только формировал культуру тела, развивал ловкость и выразительность движений, способствовал здоровью. Он также прививал молодым людям чувство красоты, ритма и гармонии, прививал им уважение к обрядам и культурным традициям. За эти свойства танец высоко ценили и включали в систему образования молодежи во всех великих культурах античности: в Древнем Египте, Китае, Индии, Иране, Греции и Риме. И сегодня танец не утратил своего высокого воспитательного и образовательного потенциала. И сегодня этот вид искусства является обязательным элементом художественно-эстетического воспитания подрастающих поколений.

В Китае танцу придавалось очень большое воспитательное значение (особенно в конфуцианской педагогике) в связи с тем, что он генетически связан с традиционными ритуалами и народными обычаями. Коллективный танец, построенный на основе канонических форм художественного выражения, приучал детей и молодежь к дисциплине, порядку, разумной красоте коллективных действий. Это отношение к танцу сохраняется в современной китайской педагогике. Оно обуславливает высокие требования, которые предъявляются современному учителю танцевального искусства.

Анализ последних исследований и публикаций. Современный учитель хореографии должен быть разносторонним специалистом, компетентным во всем, что касается художественного образования. Этот очевидный тезис нашел свою разработку в трудах Г. Березовой, Т. Благовой, Л. Бондаренко, К. Василенко, С. Забредовского, С. Легкой, Т. Пуртовой, Ю. Станишевского, А. Таракановой, Т. Ткаченко, Л. Цветковой и др.

Большинство педагогов-исследователей признают, что учитель хореографии должен быть, в первую очередь, воспитателем художественного мышления, развитого

эстетического вкуса, интереса и склонности к искусству, уважения к культурным традициям своего народа и других народов мира. И только во вторую очередь он должен быть знатоком конкретных танцевальных техник, специалистом в каком-то определенном направлении хореографического искусства. Данное отношение лежит в основе понимания категории «художественно-эстетического мировоззрения», представленной в коллективной монографии под общей редакцией О. Мартыненко, в концепции педагогического мастерства преподавателя хореографии С. Куценко, в модели профессионально-педагогической подготовки будущих учителей начальных классов к преподаванию хореографии А. Чернышовой, в методике развития творческого потенциала учителей хореографии, разработанной Л. Андросчук, О. Быковой, И. Грошовик и др.

В контексте данного требования к личности и деятельности учителя хореографии особое место занимает его знание, понимание традиций танцевального искусства народов мира и практическое (художественное и педагогическое) владение этими традициями. Данный аспект профессиональной подготовки учителя хореографии разработан пока еще мало. Он лишь в общих чертах охарактеризован в педагогических и методических трудах обобщающего характера. В наибольшей степени он нашел отражение в трудах, посвященных вопросам освоения фольклорных танцев и обрядов в образовательной практике таким (работы В. Авраменко, Т. Бадмаева, К. Василенко, В. Верховинца, Р. Герасимчук, К. Геворгян, В. Гнатюк, А. Гуменюк, Н. Демьянко, А. Жолтаевой, М. Лысенко, С. Русова, П. Чубинского, Ю. Чурко, А. Шевчук, В. Шухевича, Д. Яворницкого и др.).

Авторы вышеназванных научно-педагогических и методических работ сходятся в том, что доскональное знание и свободное творческое владение традициями хореографической культуры своего народа и народов мира – это важнейший компонент профессиональной компетентности современного учителя хореографии. Это профессиональное качество учителя танца представляется особенно актуальным в настоящее время, в эпоху все более интенсивного процесса глобализации, угрожающего «малым этническим культурам» и древним национальным традициям. Несомненно, что проблема подготовки учителя хореографии, обладающего подобной компетентностью,

требует глубокого специального изучения и конкретных научно-методических разработок.

Цель статьи – очертить общий контур проблемы освоения учителем танцев национальной хореографической традиции и представить некоторые конкретные ее решения на материале традиционного китайского танца.

Изложение основного материала исследования. Прежде всего, заметим, что изучение и освоение художественных традиций народов мира, в особенности – родной традиции, имеет несколько общекультурных и конкретно-образовательных целей. **Первая цель** состоит в необходимости сохранения аутентичного фольклора и традиционной культуры в целом. Данная необходимость признана не только профессиональными деятелями искусства и педагогами, но и мировой культурной общественностью, представленной коллективами ученых, политиков, специальными международными организациями (такими, например, как ЮНЕСКО), фондами поддержки культуры. Заметим, что правительство современного Китая уделяет большое внимание проблеме сохранения национальных художественных традиций. В недавно принятой государственной программе перед представителями интеллигенции, в том числе – работниками образования поставлена задача «...неуклонно придерживаться курса «пустить расцветают сто цветов и соперничают сто школ», придерживаться единства традиционного и современного, держаться главного курса, но поощрять разнообразие; вооружать народ научной теорией, правильным общественным мнением, руководить людьми, формировать человека с помощью высокой духовности, воодушевлять людей прекрасными произведениями; формировать в обществе активные духовные стремления и прививать образцы здоровой цивилизованной жизни» [8]. В контексте проблемы хореографического образования, которая рассматривается в нашей статье, важное значение имеет рекомендация «...создавать систему преемственности лучших образцов традиционной культуры» [8].

Вторая цель изучения и освоения народных художественных традиций заключается в обогащении выразительного языка и образности современного хореографического искусства. Практика авангардистского искусства XX века доказала, что полный разрыв с художественными традициями прошедших

эпох, с народным искусством приводит в конечном итоге к потере связи художника с реальностью, к бесплодным экспериментам и очень быстро исчерпывает возможности создания художественно-ценных произведений. Несмотря на многие попытки, предпринятые педагогами Западных стран, внедрение завоеваний авангардистского искусства в практику всеобщего художественного обучения оказалось малоэффективным. Это подтвердило оправданность художественного образования, опирающегося на традиционное искусство.

Что представляет собой освоение традиционной хореографии? Это явление не сводится к простому разучиванию и воспроизведению народных танцев. Мы понимаем данное явление широко. Во-первых, под освоением традиционной хореографии подразумевается глубокое, развернутое и целостное изучение культуры народа, его обрядов, обычаев, моральных принципов, мировоззрения, литературы и искусства. Во-вторых, освоение традиции танцевального искусства предполагает основательное изучение системы жанров, стилей и поэтических принципов фольклора, характерных для различных периодов становления и развития художественной культуры данного этноса. В-третьих, данный терминологический оборот в более узком смысле означает эмпирическое (на основе художественно-перцептивной деятельности) и теоретическое изучение, а самое главное – практическое (в исполнительской и творчески-композиционной хореографической деятельности) освоение языка национального танцевального искусства, а именно: его лексики, грамматики, синтаксиса, прагматики. Только на такой широкой базе может быть построено полноценное представление будущего учителя хореографии о художественно-выразительном потенциале традиционного танцевального искусства. На этой же базе нам следует строить и методику подготовки учителя хореографии в высшем педагогическом учебном заведении.

Знание национальной хореографической традиции дает возможность учителю хореографии оригинально использовать поэтику национального искусства в создании собственных оригинальных композиций. В частности, учитель-хореограф может обращаться в своем творчестве к персонажам, сюжетам, лексике, композиционным принципам, технике традиционного танца.

Для современного всеобщего и специального хореографического

образования в Китае особый воспитательный, познавательный и художественно-практический интерес составляют самые древние народные танцы, которые еще сохранились в жизни людей в аутентичном виде. Известно, что танцевальная традиция в Китае насчитывает более 5 тысяч лет. Фигурки танцующих людей, которые держат друг друга за руки, украшают керамические сосуды, найденные недавно в поселке Шаньсунчжай (уезд Датун, провинция Цинхай). Эти сосуды относятся к третьему тысячелетию до нашей эры. О существовании танцев (вероятно в соединении с обрядом) свидетельствуют также древнейшие пиктограммы, вырезанные на костях и черепаших панцирях [4].

Есть пока еще не вполне подтвержденные сведения о том, что первые танцевальные школы в Китае были созданы в XXI веке до н. э., в эпоху самой первой династии Ся. Затем танцевальное искусство получило особенно бурное развитие во времена династий Суй и Тан, когда сформировались каноны светских придворных церемониальных танцев. Эти танцы имели сложную композицию и требовали виртуозного профессионального мастерства. Эти танцы фиксировались с помощью слов и рисунков. Один из источников свидетельствует о том, что в танский период было записано более 60 крупномасштабных хореографических композиций. Очень значительной была роль танца в театральных представлениях, в частности в жанре «пекинской оперы».

К сожалению, древние народные танцы сохранились очень мало. В современных больших городах они уже не исполняются. Только в маленьких крестьянских поселениях самые старые танцы охотников, рыболовов и земледельцев продолжают передаваться устным путем от поколения к поколению. Их еще можно увидеть и записать при помощи видеоаппаратуры, сохранив их, таким образом, для будущего искусства и художественного образования.

Один из древнейших танцев Китая – это «танец льва» (獅子, shīzi). Он официально объявлен национальным культурным наследием. Государство всячески поощряет его исполнение профессиональными ансамблями танца и самодельными коллективами. Происхождение этого танца в китайской традиционной культуре пока не имеет общепринятого объяснения. Насколько известно палеозоологии, львы никогда не водились на территории Китая. Но они водились в Центральной Азии (Афганистан, Иран), и до сих пор встречаются в Индии.

Возможно, что «танец льва» был заимствован китайцами из художественной практики соседних народов. Само слово лев – по-китайски – Ши (獅) ученые связывают с древне-иранским словом šer. Эти данные косвенно свидетельствуют о том, что китайская культура в определенные периоды древней истории была открытой и восприимчивой. Китайские литературные источники относят «танец льва» ко временам династии Цзинь, а его подробное описание было сделано в период расцвета танцевальной культуры в танскую эпоху.

Поскольку в КНР живет много народов, традиции разных провинций страны могут значительно отличаться друг от друга. Наибольшую известность получили два варианта «танца льва»: «Северный лев» и «Южный лев». Существует также менее распространенный тибетский вариант танца, который называется «Снежный лев». По свидетельству, Моны Шремп, он может исполняться в контексте светского праздника или религиозного буддистского ритуала.

Все варианты отличаются многими деталями. Во-первых, их отличают друг от друга элементы костюма и особенностями маски, стилизованно изображающей голову льва. Костюм «Северного льва» больше похож на реальную фигуру животного. Впрочем, голова украшена золотыми волосами и шапкой (красного цвета – у льва и зеленого цвета – у львицы). В костюме обычно облачены два танцора, которые должны проявить большое искусство в передаче кошачьей пластики персонажа. Нередко в танце «Северного льва» участвует «дрессировщик», который как бы управляет движениями животного с помощью большой и яркой погремушки, которую он вручает льву в конце танца.

Костюм «Южного льва» более условен и искусен. Маска отличается тем, что глаза и пасть могут двигаться, благодаря чему ее выражение может приобрести более свирепый характер. Иногда танец исполняется одним танцором в маске, называемой «Большая голова Будды» и с веером в руке: в древние времена танец действительно ассоциировался с буддистской религией (возможно лев представлялся одним из аватаров Будды).

Во-вторых, Северный и Южный варианты «танца льва» несколько различаются своим музыкально-шумовым сопровождением. Танцу «Северного Льва» аккомпанирует ансамбль в составе цимбал (тарелок), гонгов и барабана (ритмическую основу танца создает ритм барабана). В более богатый ансамбль сопровождения танца

«Южного льва» входят большие гонги, несколько барабанов и тарелок. Впрочем, музыкальные отличия вариантов минимальны.

В-третьих, Северный и Южный варианты различаются свойствами движений танцоров. Жестемы северного варианта отличаются большой сложностью. Они в чем-то близки виртуозным военным и спортивным танцам. Например, выделяются высокие и ловкие прыжки с поворотом на 90 и 180 градусов, а также с полным оборотом на 360 градусов. Трудным элементом представляется кувырок колесом (в китайском специальном лексиконе он называется «hou shou fan»).

В четвертых, оба варианта характеризуются различными хореографическими композициями. Мы подошли к сравнительному анализу Северного и Южного вариантов «танца льва» с точки зрения хореографического языка и композиции. Результаты проделанного компаративного анализа выявили очевидные различия, а также гораздо менее очевидный, но определенный языково-текстовый инвариант.

Прежде всего, выяснилось, что в основу разнообразных и, порой, изощренных композиций Северного и Южного вариантов положена комбинаторика примерно десятка типичных элементов движения. С точки зрения устройства хореографического языка, выделенные элементы танца аналогичны морфемам и лексемам словесной речи. В соответствии с терминологией семиотики танца, предложенной С. Шипом, типичные жесты («позы» и «па») обозначаются термином «жестема» (по аналогии с морфемами и лексемами звукового вербального языка).

Нами установлено, что хореографический текст южного варианта «танца льва» построен на основании следующих жестем:

- повороты головы направо и налево,
- качание головой,
- вращение всего «тела льва» вокруг горизонтальной оси,
- дрожание (хорошо заметная, акцентированная вибрация) тела,
- поклон,
- шаг (мелкий, ординарный и широкий),
- прыжок,
- приседание (глубокое и неглубокое).

Перечисленные жестемы складываются в более масштабные единицы текста, называемые фигурами. В данном случае под фигурами подразумеваются синтаксические единицы локотектоники (пространственной

структуры) и хронотектоники (временной структуры) танца. Затейливые комбинации жестем, а также образованных ими фигур позволяют создать большую, интересную, насыщенную композицию с признаками конфликтной драматургии и сквозного сюжета. Так, например, начало композиции соединяет шаги и приседания (своеобразные «реверансы», которые имеют смысл парадного выхода и приветствия публике. Лев (или несколько львов) ведут себя очень важно, но дружелюбно. Иногда они делают угрожающие «выпады» в сторону зрителей, но эти жестемы имеют скорее игровой, чем агрессивный характер. Следующий композиционный раздел построен из прыжков и резких движений туловища: лев внезапно поднимается «на задних лапах», вращается вокруг определенных локотектонических точек, трясет головой. Он демонстрирует свою силу и ловкость. Заключительный эпизод представляет собой логическое завершение (льва награждают погремушкой, или аплодисментами), маркированное возвращением первоначальных жестем и фигур, что создает подобие репризной музыкальной композиции.

«Танец льва» может занять важное место в учебной программе обучения танцам не только в специальных хореографических, но и в общеобразовательных школах. Он технически не сложен. В нем может принять участие сколько угодно участников. Как минимум – это два танцора, изображающих льва, и один танцор, выполняющий функцию «укротителя». Возраст танцоров тоже может варьироваться в широком диапазоне. В этом танце могут участвовать дети от пяти-шести лет и старше. Мы знаем по своему опыту, что маленькие дети особенно эмоционально воспринимают все эпизоды танцевальной композиции. Однако старшие школьники также проявляют большой интерес к этому танцу. Они гораздо меньше, чем малыши, подвержены суггестивному воздействию образа льва. Однако естественный для подросткового и юношеского возраста скепсис не мешает им увлечься спортивно-соревновательной стороной танца. Кроме того, старшеклассники больше способны осмыслить мифологический и художественно-символический смысл этого древнейшего традиционного танца-представления.

Выводы и перспективы дальнейшего изучения проблемы. Ситуация в современном художественном образовании ставит перед учителем хореографии задачу изучения и практического освоения

национальных традиций танцевального искусства. Прежде всего, учащаяся молодежь нуждается в приобщении к традиции своей родной культуры. Этот тренд хореографического образования актуален во многих отношениях. Он целесообразен с точки зрения задач формирования мировоззрения и нравственности, духовного и физического развития, приобщения к высшим эстетическим ценностям, а также и в плане формирования художественных знаний и умений. Из этого следует, что данными свойствами должен обладать, прежде всего, учитель хореографии. Одним из направлений подготовки компетентного, прогрессивно ориентированного учителя хореографии в высшем педагогическом учебном заведении является путь освоения национальных традиций танцевального искусства.

На примере древнего традиционного китайского «танца льва» был показан в общих чертах спектр аналитических действий, необходимых учителю музыки для того, чтобы подготовить себя и учащихся к аутентичному воспроизведению хореографического артефакта или к творческому использованию его элементов для построения собственной оригинальной композиции.

Установлено, что будущий учитель хореографии должен овладеть всей суммой теоретических и практических знаний о национальной традиции, овладеть языком, в первую очередь – лексическим тезаурусом данной традиции, ясно представлять себе семантику всех элементов синкретической формы танцев. В частности, он должен понимать и учитывать в практической работе символические смыслы костюма, музыки, типичных жестов и фигур, тематических композиционных разделов, которые обусловлены контекстом и интертекстом танцевального артефакта. На основании установленных теоретических положений можно в дальнейшем разрабатывать комплексную методику освоения национальной хореографической традиции.

Несомненно, что изучение традиционных танцев, их профессиональное художественное освоение и, наконец, включение их в программы школьных уроков хореографии будет способствовать достижению важных целей общекультурного развития и художественного воспитания новых поколений.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андрощук Л. М. Методика впровадження інноваційної моделі формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії / Л.

М. Андрощук, О. В. Бикова, І. С. Грошовик. – Умань: ФОП Жовтий О. О., 2016. – 260 с.

2. Дем'янюк Н. Ю. Формування національної культури в педагогічній спадщині В. М. Верховинця: монографія / Н. Ю. Дем'янюк. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2010. – 272 с.

3. Куценко С. В. Педагогічна майстерність майбутнього вчителя хореографії як гарант ефективності формування його творчого потенціалу / С. В. Куценко // Актуальні питання мистецької освіти та виховання: збірник наукових праць: випуск 1–2. – Суми: Мрія, 2015. – С. 113–121.

4. Лю Цяньгун. Культура КНР. Искусство / Лю Цяньгун. – Пекин: Межконтинентальное изд-во Китая. 2015. – 212 с.

5. Мартиненко О. В. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом: дошкільний вік: [навчальний посібник] / Олена Мартиненко. – Бердянськ: Видавець БДПУ, 2014. – 301 с.

6. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх вчителів хореографії на основі інтегративного підходу: колективна монографія / за заг. ред. О. В. Мартиненко. – Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2015. – 337 с.

7. Чернишова А. М. Модель професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів початкових класів до викладання хореографії // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. <http://eprints.zu.edu.ua/24937/1/31.pdf>

8. Шабалов М. П. Основы культурной политики Китая // Культура и безопасность. [Електроний ресурс]. – Режим доступа: // <http://sec.chgik.ru/osnovyi-kulturnoy-politiki-kitaya-2/>

9. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури [Електроний ресурс]. – Режим доступа: // <http://www.gup.ru/newumk/manuals/AFHome/DancDept/tmetko/Shilinetko.ed14.pdf>. – Назва з екрану.

REFERENCES

1. Androshchuk, L. M. (2016). *Metodika vnedreniya innovatsionnoy modeli formirovaniya tvorcheskogo potentsiala budushchego uchitelya khoreografii*. [Method of introduction of an innovative model for forming the creative potential of the future choreography teacher]. Uman.

2. Dem'yanko, N. YU. (2010). *Formirovaniye natsional'noy kul'tury v pedagogicheskoy nasledii V. M. Verkhovintsa: monografiya*. [Formation of national culture in the pedagogical heritage of V.M. Verkhovytsya: monograph]. Poltava.

3. Kutsenko, S. V. (2015). *Pedagogicheskoye masterstvo budushchego uchitelya khoreografii kak garant effektivnosti formirovaniya yego tvorcheskogo potentsiala*. [Pedagogical skills of the future choreography teacher as a guarantor of the effectiveness of his creative potential]. Sumy.

4. Lyu, Tsyang'un. (2015). *Kul'tura KNR*.

Iskusstvo. [Culture of the PRC. The Art]. Pekin.

5. Martynenko, O. V. (2015). *Teoriya i metodika raboty s detskim khoreograficheskim kolektivom: doshkol'nyy vozrast: [uchebnoye posobiye]*. [Theory and methodology of work with children's choreographic team: preschool age: [textbook]. Berdyansk.

6. Rozvitok khudozhestvenno-esteticheskogo mirovozzreniya budushchikh uchiteley khoreografii na osnove integrativnogo podkhoda: kolektivnaya monografiya. (2015). [Development of the artistic and aesthetic outlook of future choreography teachers on the basis of the integrative approach: a collective monograph]. Berdyansk.

7. Chernyshova, A. M. *Model profesynno-pedahohichnoyi pidhotovky maybutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv do vykladannya khoreografii*. [Model of pedagogical training of future primary school teachers for teaching choreography] // Visnyk Zhytomyr's'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. <http://eprints.zu.edu.ua/24937/1/31.pdf>

8. Shabalov, M. P. (2015). *Osnovy kul'turnoy politiki Kitaya*. [Fundamentals of China's Cultural Policy]. [Yelektroniy resurs]. – Rezhim dostupa: // <http://sec.chgik.ru/osnovyi-kulturnoy-politiki-kitaya-2/>

9. Sharikov, D. *Iskusstvedcheskaja nauka khoreologiya kak fenomen khudozhestvennoy kul'tury*. [Choreology as a phenomenon of artistic culture] // – Rezhim dostupa: // <http://www.gup.ru/newumk/manuals/AFHome/DancDept/tmetko/Shilinxp.ed14.pdf>. – Nazvaniye s ekrana.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ЧЖАН ЮЙ – аспірантка кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

Наукові інтереси: національні традиції хореографічного мистецтва, викладання народного і класичного танцю.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ZHANG YU – post-graduate student of the chair of musical art and choreography of the Southern Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky.

Circle of research interests: national traditions of choreographic art, folk and classical dance teaching.

Дата надходження рукопису 12. 12. 2017 р.

Рецензент – д.п.н. професор О. А. Біда

УДК 37.03:78+37.013.77

ШАТАЙЛО Наталія Вікторівна – аспірант Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, методист науково-методичної лабораторії творчого розвитку особистості кафедри суспільно-гуманітарної освіти Одеського обласного інституту удосконалення вчителів e-mail: nvodesa@gmail.com

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ОБРАЗОТВОРЕННЯ» У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. В арсеналі сучасної мистецької освіти налічується безліч можливостей щодо розвитку художньо-образної сфери особистості. Доцільність застосування спектру мистецько-педагогічних досліджень пов'язана з динамічними змінами в економічній, соціальній, освітній, культурній сферах.

Освітньою стратегією, що переважає сьогодні в усьому світі, є стратегія формування творчої індивідуальності, спрямована на реалізацію потенційних можливостей кожного учня, його образної сфери як атрибута духовності, основи самовираження і самореалізації. Тому, чим ефективніше розвивається художньо-образна сфера окремої особистості, тим більш динамічно і поступально здійснюється

еволюція суспільного життя в цілому.

Соціальна значущість та актуальність проблеми розвитку художньо-образної сфери особистості продикували необхідність визначення сутності поняття «образотворення» у контексті мистецької освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В даний час досить повно вивчені загальні теоретичні засади проблеми психології творчості (І. Біла, Д. Богоявленська, Л. Виготський, Є. Ільїн, І. Малахова, Я. Пономарьов, В. Роменець, Л. Срмолаєва-Томіна, С. Яланська); питання загальних і спеціальних здібностей (В. Зінченко, О. Ковальов, М. Ростовцев, О. Терентьев); специфіка різних видів творчої діяльності та обдарованості (Н. Лейтес, О. Матюшкін, А. Мелік-Пашаєв, В. Моляко,