

Methodology of using illustrative means at the closing lessons is described here. Among the methods are the following: subject, art, technical and nominal-graphical. Different kinds of supporting conspectuses are considered, such as charts which contain the summary of the material, schemes using conventional signs (marks and symbols), image conspectuses (in this kind of conspectuses word load is practically absent and all the material is referred with the help of a series of pictures which are formed gradually; children take an active part in their modeling).

The methodology of usage of tests at the Art lessons is explained. There are combined tests which can have one or several variants of the right answers, tests of the open form (they have the opportunity to add, to show the element which is the answer to the question), matching tests, tests for defining the correct succession (or chronological order).

The specific of the usage of game technologies such as didactic, role playing and social games is revealed.

Key words: *educational process, Art lesson, closing lessons, activation of educational process, supporting conspectuses, tests, game technologies, creative self-realization of schoolchildren.*

УДК 791.622:7.071.1

DOI: 10.32626/2309-9763.2019–26–2.15-21

Олександр Балабан
Oleksandr Balaban

ЗАСОБИ “ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕКСПРЕСІЇ” У ВИХОВАННІ ФАХІВЦІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА

MEANS OF “THEATRICAL EXPRESSION” IN EDUCATION OF SPECIALISTS OF AUDIOVISUAL ART AND PRODUCTION

У статті розкриваються теоретичні і практичні підходи до використання методи “театральної експресії” в процесі виховання акторів і режисерів. Акцент зроблено на необхідність активнішого впровадження методології, започаткованої Л. Курбасом, у практику навчання. Досвід показав, що спочатку, на перших порах навчання, займатися з молодими акторами теорією – передчасно.

Ключові слова: *театральне мистецтво; соціальна взаємодія; фахова освіта; соціально-виховна практика.*

У ХХІ ст. зростає роль сценічного та аудіовізуального мистецтва та виробництва у соціалізації та самовизначенні особистості. Про значущість навчально-виховної практики фахівця актора та режисера писали О. Балабан, В. Заболотна, М. Крапівка, Н. Корнієнко, О. Левченко, Г. Липківська, Е. Митницький, М. Резнікович, Н. Чечель та ін. У вищезазначених наукових доробках увага зосереджується більшою мірою на естетичній функції театрального мистецтва і лише побіжно – на практичній складовій, суттєво недооцінюється різнобічний потенціал сценічного мистецтва, насамперед методології та педагогічні розробки Л. Курбаса.

У статті поставлено завдання розкрити теоретичні і практичні підходи до використання методи “театральної експресії” в процесі виховання акторів і режисерів.

У статті “Про російський провінційний театр” (1924) Л. Курбас писав: “Заперечуєте мою систему... А яку ви обстоюєте? (Критикувати), не маючи за душею своєї власної конструктивної концепції, не знаючи, що ствердити, бо ж заперечити всякий може... ..(Ви) не зробили ширших принципіальних висновків, а саме – про порочність всієї системи російського провінційного ремісничого театру – театру, мало сказати, старого чи буржуазного, але театру закостенілого, аморфного...” [1].

Тільки “живе” може породжувати інше “живе”, а спектакль, роль повинні бути наповнені кров'ю. Такий добуток може створити тільки актор, що опанував “повноорганістю”. Але потрібне постійне духовне підживлення, тренування “усього себе усім собою” [2].

Якщо молода людина дійсно прийшла в “свою професію, то досить рано в неї виникає потреба “збирання”, тобто споглядання за іншими людьми, накопичення – через це професійне споглядання – чужого психофізичного досвіду [3].

Окрім бурхливого, акцентованого темпераменту, сценічної уяви та афективної емоційної пам'яті до професійних здібностей актора варто додати щиросердечну щедрість і пристрасність – одна з обов'язкових якостей.

Дослідник творчості В. Комісаржевської пише про “першопричину її романів”, – “Вони їй були необхідні потім, щоб не згасла пам'ять про цей вищий ступінь людських відносин. Досконале володіння мовою пристрасі відкривало простір почуттям на сцені. Це джерело і школа емоцій. Тут виховувалася їхня культура”. Акторка писала, – “Коли в мене немає внутрішніх тортувань, я страшно нещаслива”.

Професійні функціональні органи формуються спеціально як необхідне професійне оснащення актора. На їхні якості і властивості впливають принципи акторської гри конкретної театральної школи та історична епоха, що обумовлює конкретний зміст думок, дій і почуттів актора на сцені. Природа акторських переживань має не тільки біологічний але й історичний характер, і формується ззовні, у ході оволодіння культурою, що їй надано акторові у певний історичний час.

Незаперечна тісна залежність функціональних органів, – що розвиваються, – актора з його рисами характеру, з його реакцією на зовнішнє середовище, успіх у публіки, статусне становище на курсі, потім у трупі.

Сценічні емоції – це функціональний орган актора, сформований спеціально – в ході професійного навчання, тобто сценічні емоції відмінні від життєвих емоцій і створюються як у своїй внутрішній, так і в зовнішній формах.

Професійні якості актора є якісь новотвори, сформовані в ньому, у його тілі в ході навчання. Ці сформовані якості актора виявляються як спеціальні здібності актора діяти на сцені в ролі персонажа, відповідно до еталонів тієї театральної школи, у якій він вихований, а також з установками, отриманими від режисера в репетиційному процесі.

Професійні якості актора мають дієву, активну природу: вони формуються в нього за допомогою виконання великої кількості вправ, завдань, навчального акторського тренінгу і зіграних у вузі навчальних ролей, створених за активною участю педагогів.

На жаль, частина найважливіших дій створення концепції ролей в учбових роботах традиційно автоматично бере на себе педагог, навіть не задумуючись про те, що в такому випадку сукупність дій, зв'язаних із самою сутністю роботи актора над роллю, освоюється дефектно, оскільки випадає головна індивідуально-професійна ланка найважливіших професійних дій. У силу того, що дії ці проходять в глибинах свідомості педагога і виявляються в “світлім полі” його свідомості лише у вигляді кінцевого (очікуваного від студента) результату, вони найменше стають об'єктом пізнання, формування відповідних умінь в студента-актора.

Відповідно до завдань педагога, студент виконує дії, частина яких виражена зовні, він спілкується з конкретними партнерами-персонажами. При цьому питома частина внутрішньої дії, призначеної для того, щоб породити самому зовнішні дії, залишається поза полем зору і педагога, і студента: першого – у силу звичності ситуації, а другого – у силу його недосвідченості і складності рішення багатьох нових для нього задач. Однак, опановуючи професію в обхід цих її найважливіших дій, майбутній актор переключено усвідомлює та оцінює ті проблеми, що поставить перед ним гра в кожній новій ролі. В результаті він постійно пропускає етап, на якому створюється головне в ролі – її трактування, її сутність; не породжуються взагалі або атрофуються через непотрібність професійні блоки ініціативного творчого мислення і

продуктивної уяви. Не відбувається пізнання шляхів та способів створення ролі як перевтілення в образ персонажа.

Формування буквально всіх якостей актора в ході навчання, а потім – у всій його професійній діяльності не заперечує, а припускає активну роботу його свідомості і психіки загалом. Дуже важливо зрозуміти: більша частина сценічних дій актора мають зовнішню ланку (зовнішню форму), що ми спостерігаємо, і внутрішню ланку (внутрішню форму), невидиму нами роботу психіки. Це єдність зовнішньої та внутрішньої ланок, сформованих здібностей людини здійснювати доцільні дії, необхідні для його життєдіяльності, у психології називають “функціональними органами” за аналогією із морфологічними органами тіла, “одержуваними” людиною від народження. В міру розвитку акторського мистецтва приходило усе більше розуміння взаємозалежності внутрішньої і зовнішньої ланок у його професійній діяльності.

Треба завжди шукати конфлікт дії та тексту. Постановник повинен вміти донести актору його дію в сцені одним реченням, з використанням дієвого дієслова (дієслова: любити, спати, чекати, скучати – тобто фактично характеризуючи стан персонажу – не дієві). Наприклад, принизь, звелич, зацікав, налякай, доведи, спіймай, застережи, вибачитися, вибач, хизуйся, зневаж, драгуй, дражни, провокуй, іронізуй, підбурюй, слідкуй, контролюй, подави, переконай, інструкуй, командує, підстегни, перевір, благай, проси, вмовляй тощо.

Для вирішення поставленої мети використано теоретичні методи наукового дослідження: аналіз сучасного стану досліджуваної проблеми у філософській, педагогічній та спеціальній літературі, класифікація критеріїв та показників.

“Вчіться будити свою думку, бо думка будить почуття. Акторові необхідно виховувати чуйність до всього, що його оточує. Бійтесь, як вогню, байдужості, як своєї, так і чужої, бо у байдужих людей немає серця. Воно в них висихає”, – так писав Л. Курбас на початку 20-років ХХ ст. [2]. Режисер повинен вміти “вигадувати історії”, враховуючи сучасний контекст. Як приклад, сінOPSIS за мотивами п'єси М. Метерлінка “Марія Магдалина”, який може бути використаний як при створенні оригінального художнього фільму, так і при постановці вистави за цією п'єсою. Частково і був використаний при роботі над виставою “Марія Магдалина” (1994, постановник О. Балабан) у Державному Українському музично-драматичному театрі-студії класичної п'єси.

СінOPSIS сценарію художнього фільму “Марія М.” Формат – 90-100 хв. Мова – українська, польська, німецька. Ідея, сценарій – О. Балабан.

У фільмі будуть активно використані маловідомі фрагменти кінохроніки побуту німецьких солдатів і офіцерів в Україні в період II-ої світової війни і подій, що відбувалися на Волині та в світі в той же ж період.

Монтаж і відповідні сучасні технології зроблять ці фрагменти не “вставними номерами”, а переплетуться з постановочним ігровим матеріалом в одну візуально-змістовну реальність.

Атмосфера

Весна 1942-го. Волинь. Польсько-єврейсько-українське село. Власне євреїв вже немає. 200 тисяч волинських євреїв лежать недалеко – під трьома, що ще не встигли зазеленіти, курганами (через 60 років кургани покривуться виразками – дармова глина для будівництва).

Село немов вимерло. В повітрі пахне бідом. Навіть діти не плачуть. Тільки ночами іноді лунає несамовитий зойк і вранці знаходять убитих – заколених, зарубаних – сьогодні поляка, завтра українця. Люди бояться жити. Вечорами часто збираються декілька сімей в одній хатині, – жінки притискають до себе дітей, чоловіки не випускають з натруджених рук сокири – не сплять, перечікують ніч, виривають у Смерті ще один день. Власне і живуть вже не в очікуванні життя, а в передчутті лютої кончини. Одні не доживуть до осені, інші, – за рідкісним виключенням, – знайдуть свою смерть в сирих схронах і ріденьких волинських лісах.

Похмурі шуцмани кучкуються біля колишньої сільради, в якій тепер від зорі до зорі п'ють самогон виборний староста з помічником. Шуцманам не весело, не куражно. А був кураж, був, – коли ходили євреїв збирати на розстріл. Думали, євреїв переведуть на “чорний попіл”

і дасть німець Україні вільність. Обдурив німець, – євреїв перебили, а України як не було, так і немає. Синагогу спалили. А православну церкву і костюл покищо ні і там вдень іноді ще можна зустріти людей. Деякі польські сім'ї пішли і зірвані з петель двері в розграбованих будинках скриплять як кладовищенські хрести, що розсохлися на повітрі.

Іноді, як стемніє, здається ніби дитячі голоси старанно виводять на ідиш манку єврейську пісню. Співати нікому, але все-таки здається і... хочеться чи то вити, чи то стріляти на звук, чи то плакати, чи то все відразу і упереміш, – тільки стріляти не на звук, а собі в груди, щоб кінчилася десь усередині себе ця нескінченна єврейська пісня і перестав мучити тьмянний безпідставний жах.

Може й вибухнуло б вже, і давно ввібрав би волинський глинозем ненависну польську кров. Та чи то команда ще не поступила, чи то заважає прибудний чернець – греко-католик, що він благословення нібито від самого Шептицького отримав. У селі греко-католиків немає – не Галичина, – Волинь. А знаходить невгомний чернець дивні слова, від яких на серці тужно від самого себе стає і рука не до гвинтівки тягнеться, а до стакана, щоб... один, другий і... не чути, не дивитися,... не думати(!).

Хоча чернець ченцем, а головне, що наказу поки що не було. Натяк був, а наказу, щоб виразно і... не думати, не совіститься, а за вила і в живіт ненависному ляхові, чия сім'я з твоєю поряд років з 300-а живе; наказу такого, щоб ніби як не ти, а інші, – ті, кому видніше, – поки не було. А буде наказ, так і чернець-дивак не зупинить. А спробує, так і його уніата туди ж – до ями. А, може, і не до ями. Рветься постраждати за віру Христову, так хай і постраждає як Христос – на хресті. А то говорити всі гаразді, а постраждати... Ось хай і заголосить, коли йому руки залізом.

Міф – сон

Командувач римськими військами в Іудеї Люція Вір закохався. Блудниць було багато і танець семи покривал, у фіналі якого зі всього одягу на пані залишається тільки троянда що стирчить з голеної по римській моді піхви, танцювали в Іудеї всі, кому не лінь, – від царської доньки до служниці в трактирі. Але було в Марії з Магдали щось таке, що метрів з десяти, при наближенні до неї, будь-якого чоловіка починало бити як в лихоманці. Рідкісний випадок, – почуття Віра і Марії було взаємні, але... ..

Історію зустрічі Христа і блудниці переказувати сенсу немає, – коли натовп вирішив покарати грішницю, Месія вступився і... до Люція повернулася жінка з гарячковим блиском в очах, чужими думками і іншим чоловіком у серці. Власне в цей момент зникла Марія з Магдали і з'явилася на світ Божий свята Марія Магдалина. Коли Христа засудили до страти, Марія звернулася за допомогою до Віра. Вір допомогти міг, – Пілат би не відмовив в невеликій послузі улюбленому племінникові Імператора Тиберія, – але зажадав відомої плати – причому тут і зараз. Марія відмовила. Вір уперся і як останній довід неправоти суперника тикав пальцем в натовп вчорашніх шанувальників Месії, які сьогодні ревно волали, – “Розіпни!”. “Вони не вірять! Дивися! Вони тварюки, для яких своє корито, – все, чуже життя ніщо. Вони не вірять!!!”, – кричав закоханий легіонер. Але вірила Марія. І коли Христа розіпнули, на очах її з'явилися сльози не печалі, а прояснення.

Як не дивно, любов Люція Віра була така глибока і щира, що внутрішньо він сам, – хай на мить, – але порівнявся з тим, кого ненавидів, як суперника і кого відмовився врятувати. І, можливо, саме він завдав списом того милосердного удару, який позбавив Спасителя від подальших страждань.

Історія

Марія М. залишилася одна в поміщицькому маєтку. Будинок був розорений і порожній. Фотографії матері вона спалила, – селяни вважали, що дружина господаря маєтку українка, але було в рисах її обличчя щось смугляве, східне. Треба було виживати, і вона спала з колишнім головою сільради, який тепер став старостою і командиром шуцманів.

Прислуга – немолода полька і українець-садівник пішли несподівано, мовчки і в один день, не запитавши розрахунку. Вночі до них увірвалися. Марія мовчала і її не вбили. А тринадцятирічна Крися стала кричати і її задушили ременем від гімназичного ранця. Мертвою Крисю вона не бачила, – її закопали тут же у дворі. Горбика не було, але подм'явківала кішка, і земля була мокра і розпушена. Вона висадила в цьому місці квіти, а ремінь чомусь не викинула. Вона брала гроші в старости і шуцмана, іноді йшла в сусіднє село і продавала золоті материнські прикраси, які збереглися в схованці в кабінеті батька. Золотий могоендовен вона продати побоялася, але не викинула, а залишила в схованці. Серед численних книжок по сільському господарству попадалися і романи – “жіночі” і історичні. Особливо їй подобалися “Айвенго” і “Марія Магдалина”. Вранці вона довго валялася в ліжку, напівсон-напів'ява дарував їй кольорові сни з не її життя, які вона дбайливо зберігала в собі і складала в химерний візерунок історій “про себе не тут”.

Важкі снаряди, як величезна борона, зрізали пласт землі, підвели, перевернули і опустили на місце. Коли Ульріх Лютц зумів “викопатися” була ніч. Поряд не було навіть трупів. Добу він просто йшов прямо і нічого не чув. У госпіталі слух повернувся, але Ульріх перестав говорити. Вірніше говорити він міг, але не хотів і говорив мало, над силу, коли діватися було нікуди. Ульріх призначили комендантом села недалеко від колишнього радянсько-польського кордону. Все вирішувала місцева адміністрація, а Ульріх і підлеглі йому три солдати винні були окріпнути після поранень і позначати в очах шуцманів, старости і селян ефект присутності військ Великої Імперії. Ще треба було охороняти склад. У сараї зберігалися цинкові коробки з кіноплівкою. Судячи по написах на коробках, це були трофейні радянські фільми, німецькі кіножурнали і зйомки фронтових операторів. Мабуть в дорозі зламалася вантажівка і кінострічки тимчасово залишили де змогли. Тут же порошився і кінопроектор. Солдати спали та їли, а Ульріх натягнув на стінку простирadlo і годинами крутив кіно – все підряд. У селі було добре, тихо. Іноді ночами селяни вбивали один одного. Але цим займалися слідчі з місцевих шуцманів, а Ульріх тільки складував в білизняній шафі фотографії з місця подій і відписував черговий рапорт комендантові району.

Коли Ульріх Лютц побачив Марію М. йому раптом захотілося говорити і дарувати квіти. Говорити він все ж таки не став, а квіти приніс і став приходити. Потім вони стали іноді розмовляти, і Ульріх вже не відчував усередині чогось не відчутного, але такого, що не дозволяло йому раніше говорити багато слів відразу. Потім він знайшов могоендовен і викинув його в болото. Болото було густе, і могоендовен довго не хотів тонути, і Ульріх топив його камінням. А потім в селі з'явився якийсь не старий дивний чернець, і став ходити по селу і сидіти біля свіжих могил, – польських, українських, єврейських. Його губи не ворушилися в молитві. Він тільки сидів, поклавши на горбик руку не як на землю, а як на плече близької людини. Чернець не плакав, але сидів так, як плакав. Якось чернець прийшов і став сидіти біля могили Крисі.

Коли він пішов, Марія вийшла і сіла на те ж місце. З тих пір Марія стала стежити за ченцем. Вона не підходила до нього, а стежила здалеку. Але коли він йшов, вона підходила, сідала і злегка торкалася долонею до ще не остиглої від тепла його тіла землі. Лютцу стало погано. Він не хотів знову мовчати і дивитися кіно.

Напевно, він міг би врятувати його, але не став цього робити. Він тільки розстріляв весь різок у фігуру на хресті, щоб чернець не мучився.

Ульріх Лютц вже не побачив стигми на долонях Марії М. Він йшов до лісу і знову не чув, а тільки бачив дорогу і чогось стискав у руці ремінь, що невідомо як опинився в ній, від гімназичного ранця.

Успіх

Успіх впливає на появу нової психофізичної потреби – “подобатися на сцені”, сприяє виробленню перших прийомів роботи функціональних органів актора. Швидко з'являються і перші ще зовсім “безневинні” штампи – як подати себе, свій голос, свою пластику. Успіхові також сприяють і зовнішні дані майбутнього артиста (тим більш артистки).

Перші успіхи є першим стимулом для породження визначеного фрагмента свідомості, новою потребою, умовою для появи і розвитку комплексу функціональних органів актора. Іншими словами, актор не тільки сам хоче і любить грати на сцені, він повинен переконатися, що ця його гра комусь ще потрібна, окрім нього. Дуже швидко, при певних здібностях і відповідному професійному інтересі, виробляються специфічні “потреби” функціональних органів актора, як би у відповідь на “рефлекс професії”. Корячись цьому рефлексові, багато майбутніх акторів використовує будь-які ситуації для реалізації своєї тяги до публічного спілкування, аби виступити перед великою кількістю людей, бути виділеним з “юрби”.

Згодом, протягом усього життя актора, успіх нерозривно пов'язаний з його найпотаємнішими бажаннями: його – успіх – повторити, повернути, розвивати. Мужність актора полягає в тому, щоб не розмінюватися на дешевий успіх у невимогливі публіки, вміти підкорятись режисерам-митцям та відмовляти адміністраторам від режисури. Удача артиста – зустріти та відчути свого режисера. Розум артиста – не зрадити свого режисера. Режисер – це, насамперед, особистість, що приваблює глибиною і вимогливістю. Мужність режисера – зрозуміти, що робота режисера – це на 99% виховання актора і тільки один відсоток – створення спектаклю. В першій половині 20-х років ХХ ст. Л. Курбас зазначив: “Доки ви не знаєте, чого хочете добитись від актора, доки не відчуєте потреби розкривати драму насамперед через акторський образ, ви не готові до початку репетицій” [3].

Досвід показав, що спочатку, на перших порах навчання, займатися з молодими акторами теорією – передчасно. Учень може прийняти і зрозуміти тільки те, що йому практично ясно. Краще діяти таким чином: кілька навідних слів і практика. У цій практиці може виявитися що-небудь незрозумілим, тоді у міру потреби – ще кілька необхідних слів, але не важких сентенцій, а тільки роз'яснень з приводу даного конкретного випадку (зробленої вправи). Кілька слів, здатних або зміцнити вірну поведінку учня, схвалити його або обережно вивести його з невірного, помилкового стану. Це і є найкраща для нього теорія в його “віці”. При цьому у відповідях і поясненнях іноді доводиться вдаватися до значного спрощення. Але це тільки тимчасово і тільки для того, щоб відвернути учня від розумового, охолоджуючого копання в своєму самопочутті. У міру того як учень буде засвоювати крок за кроком (неодмінно практично) потрібне самопочуття і підхід до нього, у нього з'явиться потреба в більш тонких і точних знаннях. Його вже не будуть задовольняти колишні примітивні пояснення. Тепер, перебуваючи на цій новій щаблі, він глибше і повніше засвоїть теорію, і вона не тільки не перешкодить йому, а, навпаки, озброїть його тим знанням, якого він найбільше й потребує.

Представлені результати досліджень є початковою ланкою у розробленні моделі виховання фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Список використаних джерел

1. Лабінський М. Курбас Лесь “Філософія театру”. Львів, Україна: Видав-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. Т. 1.
2. Лабінський М. Курбас Лесь “Філософія театру”. Львів, Україна: Видав-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. Т. 2.
3. Лабінський М. Курбас Лесь “Філософія театру”. Львів, Україна : Видав-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. Т. 3.
4. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас. Київ, Україна: Мистецтво, 1987.
5. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Телерадіокур'єр, № 6, с. 10-17, 2000.
6. Лабінський М.Г., Курбас Лесь “Філософія театру”. Львів, Україна : Видав-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. Т. 1.
7. Лабінський М.Г. Курбас Лесь “Філософія театру”. Львів, Україна : Видав-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. Т. 2.
8. Лабінський М.Г. Лесь Курбас: спогади сучасників. Київ, Україна : Мистецтво, 1969.
9. Леонгард К. Акцентуированные личности. Москва, Россия : Наука, 1981.

10. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8-ми томах. Москва, Россия : Искусство, 1954. Т. 1.
11. Чехов М. О технике актера. Москва, Россия: Артист. Режиссер. Театр, 2008.
12. Чечель Н. Акторська школа Леся Курбаса і кіно. [Електронний ресурс]. 2018. Доступно: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=694
13. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти томах. Москва, Россия : Искусство, 1964. Т. 1.

The article reveals theoretical and practical approaches to the use of methods of “theatrical expression” in the process of education of actors and directors. Emphasis is placed on the need for more active implementation in the methodology, founded by L. Kurbas, to the practice of teaching. Professional qualities of the actor are some new formations gained during training. These formed qualities of the actor appear as special abilities of the actor to act on the stage as a character, in accordance with the standards of the theater school in which he was brought up, as well as with the settings obtained from the director during the rehearsal process. Professional qualities of the actor have an effective, active nature: they are formed while performing a large number of exercises, tasks, educational actor training and educational roles played at the University, created with the active participation of teachers. The author’s experience showed that, at the beginning of training, it is not effective to give theory to young actors. A student can accept and understand only material practically clear to him. It is better to act in this way: a few suggestive words and practice. Of this practice there is something unclear, a few essential words are needed; not pure theory, but only clarification of this particular case (exercise). A few words can reinforce the correct behaviour of the student, approve it, or cautiously take it out of the wrong, erroneous state. This is the best theory for him at his “age”. At the same time, answers and explanations sometimes have to resort to a significant simplification. But it is only temporary process and aims to distract the student from the analysis of his general condition. As the student will get practically the desired state of health and approach to it, he will need a more subtle and accurate knowledge. He will no longer be satisfied with the old primitive explanations. Now, being on this new level, he will learn the theory deeper and more fully, and it will not make him harm, but, on the contrary, will equip him with the knowledge to be needed.

Key words: performing arts; social interaction; professional education; social and educational practice.

УДК: 373.3.015.31:82-343:78

DOI: 10.32626/2309-9763.2019–26–2.21-27

Тетяна Борисова
Tetiana Borysova

МУЗИЧНА КАЗКА ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ЯКОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

MUSIC TALE AS A MEANS OF JUNIOR PUPILS' CREATIVE ABILITIES DEVELOPMENT

Наукову розвідку присвячено теоретичному обґрунтуванню доцільності використання музичних казок для розвитку креативних якостей молодших школярів. Визначаються структурні складові креативних якостей, окреслені їх сутнісні характеристики. Науково аргументуються можливості активізації творчих ресурсів дитини у процесі сприйняття матеріалу музичних казок та у процесі художньо-творчої діяльності з постановки музично-казкового репертуару. Наводяться конкретні приклади залучення дітей до елементарної сценаристської, режисерської, акторської діяльності, що сприяє розвитку креативності мислення, продукуванню оригінальних творчих ідей та рішень.