

Савош В. А. Самообразование: суть феномена и анализ осведомленности субъектов системы непрерывного образования.

В статье раскрыты философский, психологический и педагогический подходы к толкованию сущности понятия "саморазвитие". Обобщены взгляды исследователей феномена, в которых говорится о: установлении связи между развитием и саморазвитием; определении характеристик, внутренних условий и внутренних движущих сил саморазвития как процесса, выяснении факторов определения хода саморазвития и его результатов; раскрытии влияния обучения и воспитания на саморазвитие. Также проанализированы результаты анкетирования учителей физики и старшеклассников и сформулированы выводы относительно понимания ими сути феномена.

Ключевые слова: саморазвитие, развитие, система непрерывного образования, учителя физики, старшеклассники.

Savosh V. O. Self-development: phenomenal type and analysis of the competitiveness of subjects of the system of uninterrupted education.

The article deals with the philosophical, psychological and pedagogical approaches to the interpretation of the concept of "self-development". The views of researchers of the phenomenon are summarized, which are establishing a connection between development and self-development; definition of characteristics, internal conditions and internal motive forces of self-development as a process, elucidation of the factors determining the course of self-development and its results; Disclosure of the impact of education and self-development. Moreover, results of the questionnaire of teachers of physics and senior pupils were also analyzed and conclusions were formulated regarding the understanding of the essence of the phenomenon.

Keywords: self-development, development, system of continuous education, teachers of physics, senior pupils.

УДК 792.8(477)(092)"1950/1999"

Савченко Р. В.

ОСОБЛИВОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКИХ ХОРЕОГРАФІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТВОРЧИЙ МЕТОД АНАТОЛІЯ ШЕКЕРИ

У статті, присвяченій видатному українському хореографу другої половини ХХ століття – Анатолію Шекері (1935–2000), висвітлено основні етапи сценічної діяльності майстра, проаналізовано жанрові особливості та ідейно-художній зміст, створених ним танцювальних полотен. Встановлено, що балетмейстер спирався на розвинені танцювальні форми, класичну хореографічну лексику, пластичний гротеск, цікаво використовував окремі знахідки драматичного театру і кінематографу. Прагнувши до емоційної хореографічної поетики, постановник намагався досягти стильової єдності всіх компонентів спектаклю, водночас зберігаючи яскраві контрасти головних драматургічних ліній балету.

Ключові слова: український балетний театр, хореографічна культура, балетмейстерські експерименти, танцювальна образність.

Вітчизняні балетмейстерські досягнення другої половини ХХ століття великою мірою пов'язані з масштабними, різноманітними за жанровими особливостями постановками хореографа Анатолія Федоровича Шекери (1935–2000), який протягом кількох десятиліть визначав своїми виставами мистецьке обличчя українського балету. Знавець і послідовний продовжувач академічних традицій, вихованець Московського державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського, учень відомого радянського балетмейстера Ростислава Захарова, він привніс на українську сцену нові естетичні тенденції та здобутки балетного театру 1960–1970-х років. А. Шекера

затверджував у вітчизняному балетному мистецтві танцювальну образність, створення психологічно переконливих характерів та детальної розробки драматичних подій. *Метою даної статті* стало вивчення особливостей балетмейстерської роботи Анатолія Шекери у контексті загального процесу мистецьких пошуків українських хореографів другої половини ХХ століття. Недостатня розробленість поставленої наукової задачі обумовлює її *актуальність*.

Історіографія проблеми переважно складається з публікацій радянських дослідників. У статтях вітчизняних мистецтвознавців В. Гошовського [1], І. Диченка, М. Загайкевич [3-4], Т. Швачко [12-13], Н. Чернової [15] проаналізовано спроби Анатолія Шекери щодо створення психологічно-переконливої розробки балетної драматургії, правдивих образів та характерів. У публікаціях оглядачів мистецтва Л. Гуляєвої [2], Г. Калиновської [5], Ю. Львова, С. Олексюка, А. Смотрич, Л. Солошина [6-9], О. Янковської [16] висвітлено сценічний внесок хореографа у розвиток вітчизняної театральної культури шляхом створення оригінальних балетмейстерських робіт з використанням глибокого синтезу самобутньої хореографії, музики та сценографії. У наукових монографіях пострадянських дослідників В. Туркевича [14] та Ю. Станішевського [10-11] оцінено рівень балетмейстерських досягнень А. Шекери у царині оновлення естетики і виражальної палітри українського балету, наближення його до художніх досягнень європейської хореографічної культури.

Балетмейстерський шлях Анатолія Шекера розпочаву у середині 1960-х років на сцені Львівського театру опери та балету. Однією з перших його балетних редакцій стала вистава К. Данькевича “Лілея”, яка одразу засвідчила неординарність хореографічного мислення молодого балетмейстера, його тонке відчуття національного колориту і прагнення до розгорнутої танцювальної образності. Враховуючи знахідки своїх попередників – Г. Березової та В. Вронського – А. Шекера створив оповиту романтичним настроєм ранніх поезій Т. Шевченка балетну виставу, в якій відмовився від дивертисментно-номерної композиції і підпорядкував танцювальну лексику та образний лад спектаклю законам і формам класичної хореографії, обарвивши її національними інтонаціями та відтінками [5, с. 2]. Він досить вдало спрямував різнохарактерні епізоди спектаклю на виявлення загального ідейно-художнього змісту балету і об’єднав усі номери в розгорнуті композиції, користуючись принципами танцювального симфонізму та поліфонії. “З масових дівочих танців, – писав про “Лілею” А. Шекери мистецтвознавець Ю. Станішевський, – хореографічний малюнок яких все більш ускладнювався і збагачувався, виростала натхненно-трепетна пластична лейттема Лілеї, зіткана з нижніх партерних рухів класики і замріяної лірики дівочого українського танцю, що оживала у прекрасному виконанні Н. Слободян. З іскрометних і завзятих масових композицій парубків виникала поривчата, мужня і політна хореографічна лейттема Степана, що перетворювала і синтезувала лексику традиційних класичних стрибків та українського чоловічого танцю...” [11, с. 204].

У 1965 році Анатолій Шекера поставив на львівській сцені балет-казку С. Прокоф’єва “Попелюшка” (диригент – Ю. Луців, художник – Є. Лисик). За відгуками тогочасної преси, вистава була насажена світлим, життєствердним і по-справжньому новим трактуванням цього балету. Балетмейстер зумів поєднати в ній романтично-поетичну природу класичного танцю, образність, монументальність і філософську глибину казки Шарля Перро.

Наступного року А. Шекерою було поставлено у Львові балет А. Хачатуряна “Спартак” (диригент – С. Арбіт, художник – Є. Лисик). Вибір постановника був зумовлений глибоким ідейно-художнім змістом музичного твору, мелодійною щедрістю, багатством танцювальних ритмів, яскраво окресленими характерами героїв. Підкреслимо, що А. Шекера загострив внутрішній конфлікт вистави, наголосивши саме на героїчному звучанні твору. Тема боротьби і подвигу в ім’я свободи відтіснила на другий план пишні

розваги римських патриціїв, що домінували майже в усіх попередніх інтерпретаціях “Спартака”. Крім того, балетмейстер увів у виставу три нових картини: “Рада начальників”, “Аппієва дорога” та “Тріумф Спартака”. Остання стала кульмінацією спектаклю. Вже цитований нами мистецтвознавець Ю. Станішевський так описував її емоційне наповнення: “Немов вогняна лавина, вривалася на бенкет Красса грізна армія Спартака, змітаючи все на своєму шляху, і ось вже не лишилося й сліду від бундючних патриціїв та їх мішурного блиску. Над червоною ареною сяяла бездонна блакить, і повсталі глadiатори у натхненному танці стверджували радість перемоги над ворогом і славили Спартака...” [11, с. 258]. Варто зацентувати, що львівську постановку “Спартака” з окремими змінами, зумовленими декораційним рішенням художника Л. Братченка, трактуванням диригента А. Калабухіна й акторськими індивідуальностями виконавців головних партій, А. Шекера переніс в 1967 році у Харків. Ця героїко-монументальна вистава стала значним ідейно-художнім досягненням харківської трупи і з великим успіхом була презентована на гастролях театру у багатьох країнах світу [16, с. 2].

У 1977 році “Спартак” з певними ремарками був перенесений А. Шекерою на київську сцену. Зокрема, було замінено основні декорації. Якщо у львівській виставі майже всі події відбувалися на своєрідній умовній арені цирку, вкритій червоним килимом, то у київській – на досить конкретно відтвореній художником Ф. Ніродом, арені римського Колізею. Київська постановка “Спартака” засвідчувала прагнення балетмейстера до сміливого пошуку, врахування ним найновіших досягнень світового балетного театру, еволюцій його естетики і збагачення виразової палітри [8, с. 3].

Новим кроком у балетмейстерських шуканнях Анатолія Шекери стала відверто експериментальна балетна трилогія “Досвітні вогні”, створена у співпраці з хореографом М. Заславським навесні 1967 року у Львові (диригент – Ю. Луцев, художник – Є. Лисик). В основу композиційної концепції спектаклю автори поклали одноактні балети – “Відьма” (муз. В. Кирейка, за мотивами творчості Т. Шевченка), “Досвітні вогні” (муз. Л. Дичко, за Л. Українкою), “Каменярі” (муз. М. Скорика, за І. Франком). За свідченням критиків, спираючись на відомі літературні твори та їхнє музичне прочитання, балетмейстери зуміли не лише передати сюжети поетичних першоджерел, а й розкрити в танці їх ідейно-художній зміст та героїчний пафос [1, с. 3].

У 1967 році А. Шекера звернувся до музичного твору Н. Хікмета “Легенда про любов” (художник – Є. Лисик). Створений ним, симфонічно розвинений, багатозначний танець не просто розповідав історію головного героя – мужнього Фархада, який пробивав гранітну скелю, здобуваючи народу воду, а собі – кохану Ширін, а глибоко розкривав внутрішній світ і складну еволюцію характерів головних героїв, піднесено оспівуючи людське благородство і могутню силу кохання. Значне місце у виставі посідали розгорнуті народні сцени, у трактуванні яких відчувалася певна полеміка А. Шекери з автором класичного хореографічного тексту – Ю. Григоровичем [7, с. 4], [8, с. 4].

У 1969 році на київській сцені А. Шекера поставив балет М. Равеля “Дафніс і Хлоя” (диригент – С. Турчак, художник – Д. Лідер). В ньому вже досить виразно відчувався почерк досвіченого хореографа, “відзеркалювалися не лише позитивні риси, а й деякі негативні, суперечливі тенденції розвитку сучасної балетмейстерської творчості” [11, с. 211]. Так, на думку мистецтвознавця Ю. Станішевського, відтворюючи в танці примхливі ритмічні візерунки равелівської музики, А. Шекера не зміг переконливо розкрити образний зміст відомої партитури, а лише проілюстрував сюжетну схему балету, часом дуже винахідливою, іноді надмірно ускладненою хореографічною мовою, ігноруючи її емоційну природу. Невдало було також перероблено лібрето балету, написане його першим постановником М. Фокінім [11, с. 212].

Яскрава танцювальна вистава “Ромео і Джульєтта” виникла як результат співпраці А. Шекери з диригентом О. Рябовим та художником Ф. Ніродом (листопад 1971 р.). Вона одразу стала мистецьким явищем в театральному середовищі України. Відзначений у

1972 році на Всесоюзному конкурсі-огляді премією, і з великим успіхом показаний у 1974 році в Японії, балет викликав бурхливі дискусії щодо розробки нових принципів роботи в українському балетмейстерському мистецтві, збагачення виражальної палітри, балетної естетики київського колективу і відкриття молодих виконавських обдаровань [3, с. 4]. Йдучи до психологічно-правдивого втілення філософського змісту шекспірівської трагедії через розкриття емоційних глибин та наскрізного симфонізму музики С. Прокоф'єва, А. Шекера полемізував як з попередньою постановкою В. Вронського, так і з класичним спектаклем Л. Лавровського. Проте ця полеміка спрямовувалася не стільки проти ідейно-образної концепції його попередників, скільки проти пантомімічно-речетативних форм і засобів відображення вистави. Балетмейстер утверджував розвинені танцювальні форми, класичну хореографічну лексику, пластичний гротеск, цікаво використовував окремі знахідки драматичного театру і кінематографу [11, с. 249]. Прагнучи до емоційної хореографічної поетики, постановник намагався досягти стильової єдності всіх компонентів спектаклю, водночас зберігаючи яскраві контрасти головних драматургійних ліній балету. У намірі розкрити в танцювально-симфонічних формах багатогранний образний світ партитури, виявити у пластиці розвиток музичних тем, характеристик, їх зіставлення та конфлікт, що призводив до кульмінації, Анатолій Шекера розробив своєрідну систему хореографічних лейтмотивів головних героїв зі складним контрапунктичним поєднанням їх в ансамблевих епізодах [15, с. 4].

Масштабною музично-танцювальною виставою стала для А. Шекери рівним чином інтерпретація балету “Камінний господар” на музику композитора В. Губаренка (1969 р., диригент – С. Турчак, художник – Є. Лисик). Втілюючи монументальний балетний твір, створений за однойменною драмою Л. Українки, хореограф спирався на якісно нові тенденції в розвитку вітчизняного балетмейстерського мистецтва середини 1960-х років. Його постановка, беззаперечно, стала помітним явищем в українському театральному мистецтві 1960–1970-х років, але водночас викликала досить гострі дискусії та цікаві відгуки в пресі. На думку окремих рецензентів (М. Гордійчук), певні недоліки вистави пов'язувалися передусім з недостатньою увагою балетмейстера до літературного першоджерела та музичної драматургії, які завадили постановникові створити художньо цілісне танцювальне полотно. В численних винахідливих композиціях, складних малюнках сольних, дуетних і ансамблевих епізодів, інколи проступали хореографічні знахідки з попередніх робіт балетмейстера. Особливо вільно поведився А. Шекера з образами головних героїв, переакцентовуючи, спрощуючи їхню поведінку і характери, прямолінійно і однозначно відтворюючи гостродраматичні конфлікти і ситуації [11, с. 212-213].

Найяскравішою постаттю спектаклю “Камінний господар” в редакції А. Шекери виявилася гордовита Донна Анна. В її технічно складному, підкреслено віртуозному танці, сповненому величі, прихованої пристрасті і емоційної сили, вияскравлювався складний і багатогранний характер головної героїні вистави. Ця партія, наповнена багатьма символічними пластичними деталями, надала можливість її виконавицям (Н. Руденко, Е. Стебляк, В. Калиновська) по-різному розкрити внутрішній суперечливий образ цього персонажу. Незважаючи на певні прорахунки, “Камінний господар” А. Шекери залишав цілісне, гармонійне враження через те, що всі сценічно-хореографічні компоненти вистави балетмейстер зумів органічно об'єднати у пройняте динамікою і драматизмом танцювальне полотно. Київська редакція “Камінного господаря” була відзначена на Всесоюзному огляді-конкурсі кращих вистав музичних театрів і стала одним з помітних спектаклів у скарбниці українського балетмейстерського мистецтва середини ХХ століття [2, с. 3], [13, с. 3].

На початку 1970-х років до репертуару київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка увійшла нова вистава Анатолія Шекери: “Балада про матір” на музику “Партизанських картин” А. Штогаренка та фіналу П'ятої симфонії Д. Шостаковича.

Продовжуючи пошуки щільного синтезу класичного танцю з національним хореографічним фольклором та інтонаціями сучасної пластики, балетмейстер, безумовно, розвивав традиції українського балету. Балет “Балада про матір” відзначався гармонійним поєднанням музичних і хореографічних образів, психологічною і емоційною достовірністю танцювальних партій. Спираючись на партитуру, але, разом з тим, долаючи ілюстративність лібрето, А. Шекера зміг передати народнописенні, фольклорно-танцювальні теми музики в героїко-романтичних хореографічних композиціях, пройнятих емоційною наснагою. Внутрішня єдність музичної мови з оригінальною хореографічною лексикою дозволила балетмейстерові переконливо відтворити ратний подвиг і незламність воїнів, учасників Другої світової війни [6, с. 4].

Оригінальне режисерське мислення, тонке розуміння принципів симфонізму, вміння передати в танці складні психологічні портрети героїв вистави з особливою повнотою розкрилися в монументальній постановці А. Шекери, балеті Є. Станковича “Ольга”. Виставу було показано у 1982 році під час святкування 1500-річчя заснування міста Києва (диригент – С. Турчак, художник – Ф. Нірод). “В процесі тривалих пошуків, – писали про балет рецензенти, – поступово викристалізовувався художньо-цілісний музично-сценічний твір, задуманий як схвильована епічна оповідь-легенда про героїчну і сувору епоху, коли будувалася, зростала й міцніла велика давньоруська держава...” [11, с. 227].

Анатолій Шекера зумів майстерно відтворити у танцювальних образах емоційний зміст, внутрішній драматизм музики, її ритмічну імпульсивність, зумовлену рухливістю тематичного матеріалу. Постановник сміливо використав хореографічний фольклор, переінтонувуючи елементи народного танцю і поєднуючи їх з класичною лексикою і формами сучасного балету, тим самим створюючи власну пластичну мову, яка надала художньої цілісності всім картинам вистави. А. Шекера виявив глибоке розуміння ідейного змісту, продемонстрував загострене відчуття інтонаційно-ритмічної мови та стильових особливостей музики, яка “вабила творчу уяву широким емоційним подихом, мелодійною щедрістю” [11, с. 229]. Балетмейстер увів до багатопланової танцювальної тканини вистави кілька основних хореографічних лейттем, які цікаво розвивалися і впліталися у поліфонічні пластичні структури. Останні, трансформуючись, допомагали розкрити внутрішній драматизм історичних подій та характери головних героїв.

Навесні 1974 року А. Шекера у співавторстві з диригентом О. Рябовим і художником Є. Лисиком здійснив сценічну інтерпретацію балету О. Глазунова “Раймонда”, спираючись на постановочне рішення М. Петіпа. Вистава стала важливим етапом на шляху засвоєння балетмейстером стильових та естетичних особливостей академічного балету і посіла почесне місце між двома його попередніми, відверто експериментальними постановками балетів П. Чайковського – “Лускунчиком” (початок 1970-х років) та “Лебединим озером” (початок 1980-х років), які викликали масу бурхливих і гострих дискусій серед фахівців. У новій версії “Раймонди” А. Шекери його власні пластичні знахідки органічно поєднувалися з точним відтворенням поліфонічних хореографічних структур та образно-емоційної атмосфери кращих сцен спектаклю М. Петіпа, здійсненого в 1898 році на петербурзькій сцені [4, с. 3], [12, с. 2].

Висновки. Отже, Анатолій Шекера став послідовним і сміливим творцем, який вдумливо переосмислював традиції балетного мистецтва попередників. Він успішно продовжував і розвивав на якісно новому рівні глибокі народні та реалістичні традиції українського балетного театру, сміливо використовував виражальні засоби сумісних мистецтв. Звертаючись до сучасної і класичної музики, не призначеної для сценічного втілення, балетмейстер експериментував над розробкою “танцювальних симфоній” різних за жанровими і стильовими особливостями, в яких досить органічно поєднувалися ідейно-тематична основа, музична, драматична і хореографічна образність. У своєрідних інтерпретаціях класичної спадщини, відомих балетів сучасних композиторів, симфонічних творів та сміливих прочитаннях нових партитур українських композиторів, Анатолій

Шекера завжди прагнув до багатопланової монументальності, розвитку складних форм хореографічного симфонізму, глибокого синтезу музики, хореографії та сценографії, втілення в емоційно-правдивих образах змісту музичної драматургії. В утвердженні цих принципів він успішно співпрацював з видатними майстрами: диригентами – С. Турчаком, О. Рябовим, В. Кожухарем, О. Бакланом та сценографами – Є. Лисиком, Ф. Ніродом, О. Бурліним. Анатолій Шекера відкрив нові шляхи для генезису національної класичної хореографії, спрямовував її до видатних ідейно-художніх здобутків європейського театру.

Перспективи подальших досліджень. Наголосимо, що вивчення балетмейстерської діяльності А. Шекери не може лімітуватися лише даною публікацією і вимагає ретельнішої розробки для викладення набутих результатів в авторських та колективних монографіях з історії українського балету.

Використана література:

1. *Гошовський В.* Досвітні вогні / В. Гошовський // Львівська правда. – 1967. – 27 червня. – С. 3.
2. *Гуляєва Л.* Балет “Камінний господар” / Л. Гуляєва // Радянська Україна. – 1969. – 3 липня. – С. 3.
3. *Диченко І.* Джерельна радість танцю / І. Диченко // Молода гвардія. 1972. – 18 червня. – С. 4.
4. *Загайкевич М.* “Раймонда” на київській сцені // Культура і життя. – 1974. – 4 квітня. – С. 2.
5. *Калиновська Г.* “Лілея” / Г. Калиновська // Червоний гірник. – 1965. – 23 липня. – С. 4.
6. *Львов Ю.* Материнська любов / Ю. Львов // Вечірній Київ. – 1975. – 25 березня. – С. 4.
7. *Олексюк С.* Легенда ожила в балеті / С. Олексюк // Вечірній Київ. – 1967. – 17 березня. – С. 4.
8. *Смотрич А.* Факел свободи / А. Смотрич // Вільна Україна. – 1965. – 26 листопада. – С. 3.
9. *Солошин Л.* “Легенда про любов” / Л. Солошин // Вечірній Київ. – 1967. – 9 березня. – С. 4.
10. *Станішевський Ю.* Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с., іл.
11. *Станішевський Ю.* Український балетний театр / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2008. – 411 с.
12. *Швачко Т.* Перлина класичного балету / Т. Швачко // Вечірній Київ. – 1974. – 30 березня. – С. 2.
13. *Швачко Т.* Філософська драма в балеті / Т. Швачко // Правда України. – 1969. – 13 серпня. – С. 3.
14. *Шекера (Шикеро) Анатолій Федорович* // В кн.: В.Д. Туркевич. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Довідник; Біографічний ін-т НАН України. – Київ : Інтеграл, 1999. – С. 206-209
15. *Чернова Н.* Встреча с героями Шекспира / Н. Чернова // Советская культура. – 1972. – 17 марта. – С. 4.
16. *Янковська О.* Коли радісно всім / О. Янковська // Культура і життя. – 1965. – 21 листопада. – С. 2.

References:

1. *Goshovsky V.* Pre-dawn fire / V. Goshovsky // Lviv true. – 1967.– 27 June. – P. 3.
2. *Gulyaeva L.* Ballet “Stone host” / L.Gulyaeva // Soviet Ukraine. – 1969.– 3 July. – P. 3.
3. *Dichenko I.* Spring joy dance / I. Dichenko // Young Guard. – 1972.– 18 June. – P. 4.
4. *Zagaykevych M.* “Raymond” in Kyiv stage / M. Zagaykevych // Culture and life. – 1974.– 4 April. – P. 2.
5. *Kalynovska G.* “Lily” / G. Kalynovska // Red miner. – 1965.– 23 July. – P. 4.
6. *Lvov J.* Maternal love / Y. Lvov // Evening Kyiv. – 1975.– 25 March. – P. 4.
7. *Oleksyuk S.* Legend alive in ballet / S. Oleksyuk // Evening Kyiv. – 1967.– 17 March. – P. 4.
8. *Smotrych, A.* Freedom Torch / A. Smotrych // Free Ukraine. – 1965.– 26 November. – P. 3.
9. *Soloshyn L.* “The Legend of Love” / L. Soloshyn // Evening Kyiv. – 1967. – 9 March. – P. 4.
10. *Stanishevsky Y.* National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine Taras Shevchenko: history and modernity / Y. Stanishevsky. – Kyiv : Music Ukraine, 2002. – 736 p., Il.
11. *Stanishevsky Y.* Ukrainian ballet theater / Y. Stanishevsky. – Kyiv : Music Ukraine, 2008. – 411 p.
12. *Shvachko T.* Classical ballet Pearl / T. Shvachko // Evening Kyiv. – 1974.– 30 March. – P. 2.
13. *Shvachko T.* Philosophical drama in the ballet / T. Shvachko // Pravda Ukrainy. – 1969. – 13 August. – С. 3.
14. *Shekera (Shykero) Anatoly* // In: V.Turkevych. Choreographic art personalities in Ukraine: A Handbook; Biographical Institute of Sciences of Ukraine. – Kyiv : integral, 1999. – P. 206-209.
15. *Chernova N.* Meeting with the heroes of Shakespeare / N. Chernova // Soviet culture. – 1972. – 17 March. – С. 4
16. *Jankowska A.* When all happy / A. Jankowska // Culture and life. – 1965. – 21 November. – P. 2.

Савченко Р. В. Особенности балетмейстерских поисков украинских хореографов второй половины XX столетия: творческий метод Анатолия Шекеры.

В статье, посвященной выдающемуся украинскому хореографу второй половины XX столетия – Анатолию Шекере (1935–2000), освящены основные этапы деятельности мастера, проанализированы жанровые особенности и идейно-художественное содержание, созданных им танцевальных полотен. Установлено, что балетмейстер опирался на развитые танцевальные формы, классическую хореографию, пластический гротеск, интересно использовал отдельные находки драматического театра и кинематографа. Стремясь к эмоциональной хореографической поэтике, постановщик старался достичь целевого единства всех компонентов спектакля, одновременно сохраняя яркие контрасты главных драматургических линий спектакля.

Ключевые слова: украинский балетный театр, хореографическая культура, балетмейстерские эксперименты, танцевальная образность.

Savchenko R. V. Features of ballet-master searches of the Ukrainian choreographers of the second half of XX century: creative method of Anatolia Shekery.

In the article, devoted the prominent Ukrainian choreographer of the second half of XX century – Anatoliy Shekera (1935–2000), the basic stages of activity of master are sanctified, genre features and ideyno-khudozhestvennoe maintenance are analysed, created them dancing linens. It is set that a ballet-master leaned against the developed dancing forms, classic choreography, plastic grotesque, interestingly utilized the separate finds of legitimate drama and cinema. Aspiring to the emotional choreographic poetics, a producer tried to attain having a special purpose unity of all of the tools of theatrical, simultaneously saving the bright contrasts of main dramaturgic lines of theatrical.

Keywords: Ukrainian ballet theater, choreographic culture, ballet-master experiments, dancing vividness.

УДК 583.58

Сиротюк В. Д.

**ВИХОВАННЯ МОРАЛЬНИХ ЯКОСТЕЙ І РИС ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ
НА УРОКАХ ФІЗИКИ**

Ефективним засобом реалізації гуманітарної функції методології науки у шкільному навчанні є ознайомлення учнів з творчістю видатних представників науки і техніки, спрямованим на розкриття явищ природи і створення нової техніки, з гуманістичними і морально-етичними сторонами життя і діяльності вчених. Аналіз ціннісних аспектів сучасної фізики на базі історичного матеріалу (використання атомної енергії, забруднення атмосфери і розв'язання екологічних проблем за допомогою фізики тощо) сприяє вихованню морального громадянина і гуманіста.

Ключові слова: навчання фізики, моральні якості, риси особистості, виховання моральних якостей.

Під гуманітаризацією шкільного курсу фізики слід розуміти сукупність спеціально розроблених заходів методичного характеру, що дозволяють зробити навчання фізики складовою частиною процесу формування особистості. Особлива увага до гуманітарного аспекту курсу фізики на сьогодні пояснюється низкою обставин.

По-перше, знання учнів повинні відбивати характер сучасного фізичного знання. Як відомо, шкільний курс фізики будується на основі принципу, що генералізує і вимагає фіксувати у мінімальному обсязі знань такий зміст, який має велике пізнавальне значення. У методиці навчання фізики генералізація пов'язується з відбором укрупнених стержнів знань, навколо яких концентрується весь навчальний матеріал. Це сприяє вдосконаленню логічної структури курсу фізики, активізації пізнавальної діяльності учнів, скороченню навчального матеріалу. Але при цьому неминуче втрачаються інші аспекти знання: