

что большое значение приобретают пути стимуляции активного мышления в процессе учебной деятельности, успешность которого связана с познавательной активностью и самостоятельностью учеников, наличием познавательных мотивов, использованием соответствующих дидактических средств, направленных на выполнение учебных исследовательских задач. Отмечено, что развитие интеллектуальных способностей учащихся, их творческого мышления возможно при условии реализации на уроках украинского языка проектной деятельности, раскрывает личностный потенциал человека, способствует определению ее собственных интересов, целей и др.

Ключевые слова: грамматическая компетентность, метод проектов, психолого-педагогические основы формирования грамматической компетенции, творческое мышление, интеллектуальные умения.

POLINOK O. V. Psychological-and-educational foundations of forming grammatical competencies of senior pupils by means of project-based methods implementation.

In the article psychological-and-educational foundations of forming grammatical competencies of senior pupils by means of project-based methods implementation are defined. It is substantiated, that the effectiveness of teaching the Ukrainian language to senior school pupils depends on consideration of their age and psychological specifics. It is stressed, since the volume of the programme material at the 10th grade expands and its content gets complicated, the requirements to its understanding, comprehension and memorization would increase. It is proved, that the ways of active thinking stimulation in the process of learning activities are deemed crucial; their productivity is determined by the pupils' cognitive activities and autonomy, the availability of cognitive motivation and introduction of relevant didactic aids aiming at effecting educational research tasks, which presuppose the search for explanations and proofs of inherent connections and relations. It is established, that in the process of teaching grammar the teacher would direct complex processes of thinking by means of the system of cognitive tasks, which are predetermined by the structure of both speech activities and imagination. It is stressed, that the development of pupils' intellectual abilities and their creative thinking is possible on conditions the project activities are exercised at the lessons of the Ukrainian language, it could elicit the individual's potential, enable determining personal interests, purposes, abilities and aims assistance in over coming social, psychological and individual hardships. It is proved that the implementation of creative projects is a crucial means of promoting students' creative activities and their intellectual skills in the process of teaching grammar.

Keywords: grammatical competence, project-based method, psychological-and-educational foundations of forming grammatical competencies, creative thinking, intellectual skills.

УДК 792.82(477)(092)''1950/1988''

Савченко Р. В.

**БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАХТАНГА ВРОНСЬКОГО
У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Статтю присвячено балетмейстерській роботі відомого українського хореографа другої половини ХХ століття Вахтанга Вронського (1905–1988). У публікації висвітлено основні етапи його творчої діяльності на львівській та київській балетних сценах, визначено роль постановника у створенні нової високохудожньої балетної естетики, в основу якої було покладено дієвий танець. Встановлено, що у танцювально-пантомімічному рішенні вистав

В. Вронського виявилися прагнення хореографа до поглиблення реалізму балетної вистави, своєрідного синтезу художніх здобутків усіх попередніх десятиліть розвитку вітчизняного балетного театру. Він активно працював над втіленням партитур вітчизняних композиторів, по-своєму інтерпретував їх, шукав власні оригінальні версії спектаклів. Йому вдалося затвердити на українській балетній сцені складний жанр хореографічної поеми.

Ключові слова: театральна умовність, танцювальна образність, балетмейстерське мистецтво, хореографічна драма.

У переважній більшості вистав, що з'явилися на вітчизняній балетній сцені наприкінці 1940-х років можна було помітити кризу танцювального жанру: суто ілюстративна пантоміма все частіше витісняла танцювальну образність, узагальнену театральну умовність. Послідовна уніфікація принципів пантомімічної драми не лише збіднювала танцювальні форми і виражальні театральні засоби, а й обмежувала тематичні і образні можливості балетного театру, помітно стримувала розвиток балетмейстерського і виконавського мистецтва. Але вже на початку 1950-х років серед численних прозаїчних спектаклів все помітнішими ставали спроби створення нової, поетичної, драматично насиченої танцювальності. Ця тенденція активно проступала у театральних пошуках таких балетмейстерів, як Галина Березова, Сергій Сергєєв, Микола Трегубов та Вахтанг Вронський (Надірадзе). Творчі здобутки останнього, аналіз особливостей його балетмейстерського "почерку" стали *дослідницькою метою* цієї публікації. Недостатня розробленість заявленої проблематики зумовила *актуальність* наукової розвідки.

Історіографія проблеми представлена переважно статтями радянських балетознавців: М. Ельяша, Л. Ефремової, Л. Долохової [2-4], В. Крігер [6], Н. Матусевич [8]. В роботах цих дослідників проаналізовано новаторські пошуки Вахтанга Вронського у царині балетного симфонізму, висвітлено переваги і недоліки його балетмейстерських експериментів. У мистецтвознавчих студіях оглядачів вітчизняного балетного театру – Д. Ігоренко [5], Л. Курченко, Г. Мелишиної [9] – розглянуто сценічні інтерпретації балетів класичної спадщини, здійснені В. Вронським протягом 1950–1960 років. До когорти сучасних науковців, які вивчали творчість балетмейстера, слід, насамперед, віднести мистецтвознавців Ю. Станішевського [10-11] та В. Туркевича [1, с. 54-57].

В українському балетному мистецтві кінця 1940 – початку 1950-х років здобутки хореографічної драми 1930–1940-х років, яка гармонійно поєднувала танець і пантоміму, відверто нехтувалися й ігнорувалися багатьма балетмейстерами. Вже до кінця 1940-х років з'явилася велика кількість балетних вистав, де пантоміма ставала носієм сюжетного змісту, а танець – вставним дивертисментом; правда почуттів замінювалася правдоподібністю зовнішніх деталей декорацій та костюмів, а поетика хореографічних партій – сукупністю пантомімічних епізодів. До початку 1950-х років у балетних спектаклях майже не зустрічався розвинений поетичний танець, спроможний розкрити характери героїв та ідейно-емоційний зміст подій. Один за одним з'являлися одноманітні "прохідні"

спектаклі, де “ілюстративно-натуралістична пантоміма, яка втратила ознаки ритмізовано-пластичного речетативу ставала головним виражальним засобом і носієм сюжетного змісту” [11, с. 149]. Такі вистави досить швидко сходили з репертуарних афіш, хоча їх постановники намагалися довести що єдиний реалістичний шлях у хореографії – це ствердження правдоподібної пантоміми. Однак, поруч з безпорадними спробами перетворити танцювальні класичні шедеври на пантомімічні драми, в Україні з’явилося чимало високохудожніх постановок вітчизняних балетмейстерів. До числа таких хореографів належав й талановитий балетний митець Вахтанг Іванович Вронський. В його спектаклях стверджувався саме дієвий танець, як головний виражальний засіб балетної вистави, танець, спроможний переконливо розкрити високі ідеї та глибокі характери героїв.

Вахтанг Вронський здобув професійну освіту у балетній студії в м. Тіфлісі (суч. Тбілісі). У 1932 році дебютував як балетмейстер в Азербайджанському академічному театрі опери та балету ім. М. Ахундова в Баку; протягом 1940–1954 років працював з балетною трупю Одеського театру опери та балету. Саме там народилися його оригінальні танцювальні рішення таких вистав, як “Есмеральда” (1940, муз. Ц. Пуні), “Лебедине озеро” (1940, муз. П. Чайковського), “Лілея” (1945, муз. К. Данькевича), “Шурале” (1948, муз. Ф. Ярулліна), “Лускунчик” (1950, муз. П. Чайковського), “Дон Кіхот” (1952, муз. Л. Мінкуса) тощо [1, с. 54].

У 1955 році В. Вронського було запрошено до Києва в театр опери та балету ім. Т. Шевченка, на сцені якого він в тому ж році здійснив постановку балету С. Прокоф’єва “Ромео і Джульєтта”. Безперечно, балетмейстер спирався на класичну балетмейстерську інтерпретацію Леоніда Лавровського й дотримувався його постановчої концепції. В цьому контексті, варто підкреслити, що реалізм вистави Л. Лавровського полягав, передусім, у глибокій психологічній правді пластичних характерів, в історичній розробці драматичних колізій, викарбованих засобами ритмізованої пантоміми, дієвого та дівертисментного танцю. У виставі В. Вронського в танцювально-пантомімічному рішенні спектаклю виявилися прагнення хореографа до поглиблення реалізму балетної вистави, своєрідного синтезу художніх здобутків усіх попередніх десятиліть розвитку вітчизняного балетного театру [3, с. 2], [9, с. 3]. Його робота відзначалася в кращих епізодах вистави якісно новими рисами, що виявлялося, приміром, у збільшенні танцювальних сцен. Балетмейстер разом з диригентом Б. Чистяковим і художницею Т. Бруні, відштовхуючись від законів хореографічної драми, зробив важливий крок до створення балету-симфонії. “Відчуваючи широкий симфонічний подих прокоф’євської партитури, балетмейстер намагався створити безперервну танцювально-пантомімічну дію, утвердити в хореографії не лише зображальне, а й узгальнююче-виразове начало” [11, с. 172].

“Ромео і Джульєтта” в інтерпретації Вахтанга Вронського не захоплювала щедрою танцювальною вигадкою. На думку окремих

рецензентів, класична хореографічна лексика – основа вистави – здавалася часом обмеженою, але пластичні діалоги і монологи солістів, розгорнуті масові сцени правдиво трактували емоційний настрій героїв, розкривали глибокий філософський зміст шекспірівських образів. І хоча у пластичних рішеннях В. Вронського можна було впізнати окремі хореографічні знахідки Л. Лавровського, київський балетмейстер не цитував їх, а своєрідно переінтонував, підпорядковуючи художньо-цілісній концепції вистави. Він намагався розвинути новаторські прийоми Л. Лавровського, розширити танцювальну лексику і поглибити багатозначність художніх образів. Спираючись на традиції, закладені його попередником, Вронський прагнув розкрити в танці світ душевних поривань, внутрішніх пристрастей і вчинків головних героїв. У побудові розгорнутих масових композицій балетмейстер намагався створити їх певні пластичні узагальнення, використати принципи поліфонічної побудови хореографічного ансамблевого акомпанементу і своєрідного танцювального контрапункту солістів і кордебалету. За твердженням Ю. Станішевського, ці знахідки балетного симфонізму були використані В. Вронським на основі новаторських пошуків Ю. Григоровича та І. Бельського, але зумовлювалися бажанням віднайти власне пластичне рішення симфонічної партитури С. Прокоф'єва [11, с. 174-175].

Принцип поліфонічної побудови хореографічного тексту балетмейстер переніс також у свою другу київську виставу – балет “Шурале” на музику Ф. Ярулліна (1955 р., диригент – Б. Чистяков, художник – Л. Черленіовський). Якщо у трактуванні “Ромео і Джульєтти” В. Вронський спирався на творчі пошуки Л. Лавровського, то в інтерпретації “Шурале” ним було використано знахідки однойменної постановки Л. Якобсона. У монументальній хореографічній інтерпретації балетмейстер виявив себе не лише майстром епічних сценічних полотен, а й вправним творцем переконливих пластичних характеристик героїв, що розвивались протягом вистави, набуваючи нових психологічно-емоційних відтінків. Згідно рецензій, спектакль приваблював злагодженим ансамблем, танцювальними поетичними образами казкової дівчини-птаха Сюїмбіке, мужнього і відважного Батира, підступного лісовика Шурале. Бажаючи розкрити образний зміст і національний колорит татарського балету у багатопланових пантомімічних епізодах, В. Вронський надав виставі справжнього звучання високого героїко-фантастичного народного епосу [4, с. 3].

Подальші експериментальні пошуки узагальненої хореографічної образності балетмейстер продовжив у співпраці з вітчизняним композитором Г. Жуковським, автором балету “Ростислава” (1955 р., диригент – В. Тольба, художники – Г. Нестеровський, Л. Писаренко). Постановник відтворив у виставі героїко-романтичний колорит давньоруської билини-казки, виявив у сценічній дії патріотичні настрої і танцювальними засобами розкрив драматичний образ головної героїні – слов'янки Ростислави. “Спираючись на зігріті щирим хвилюванням сторінки

музики Г. Жуковського, – зазначали критики щодо композиції балету, – В. Вронський створив розгорнуті танцювальні дуети і сольні варіації, в яких розкрив еволюцію характерів відважної Ростислави та її коханого – мужнього воїна Юрія, їхні щирі почуття” [11, с. 175], [5, с. 2]. На жаль, спектакль не отримав беззаперечної схвальної оцінки. За свідченням балетознавців, у багатьох його сценах виражальний танець відступав перед ілюстративним, а в окремих епізодах був повністю витіснений пантомімою. Балетмейстер не зміг подолати серйозних недоліків балету “з дуже заплутаним і наївним лібрето, досить банальні ситуації та сюжетні лінії якого вимагали не багатозначної танцювальної образності, а прямолінійної пантоміми” [11, с. 176].

Невдала вистава не зупинила В. Вронського у пошуках нових танцювальних можливостей балету-драми. Інколи задумам хореографа заважали усталені канони сценарної драматургії, ілюстративність музики та пластично-зображальних форм. Показовою щодо мистецьких експериментів стала робота над балетом “Лілея” К. Данькевича. Не повторюючи редакцій, здійснених колись ним самим у Львові та Одесі, В. Вронський врахував досвід Г. Березової і створив балет, пройнятий щирою стихією танцювальності та хореографічного симфонізму. “Якщо у Г. Березової основою розгорнутої танцювальної сьїти свята ночі під Івана Купала в першій дії були класичні композиції, пройняті життєдайними фольклорними інтонаціями, – порівнював обидві вистави мистецтвознавець Ю. Станішевський, – то у В. Вронського ця сцена будувалася на театралізованому українському танці, де-не-де обарвленому елементами класики...” [11, с. 151].

Балетмейстер детально розробив танцювальні лейттеми головних героїв – Лілеї і Степана, оригінальніше побудував дуети, поєднав їх з груповими танцювальними композиціями. Надавши розгортанню події підкресленого драматизму, В. Вронський звернув особливу увагу на створення масштабного хореографічного образу народу, широко використав лексику українського народно-сценічного танцю, продовжив власні пошуки у створенні поліфонічного ансамблю. У 1958 році за редакцією В. Вронського кіностудія ім. О. Довженка зняла перший український фільм-балет “Лілея” (режисери-постановники В. Вронський та В. Лапокниш). Стрічка з особливою виразністю виявила певну “двомовність” поставчого рішення, де поряд з розгорнутими узагальнено-виражальними танцювальними епізодами фігурували ілюстративно-зображальні пантомімічно-побутові мізансцени.

Окреме місце у творчості Вахтанга Вронського займає балет “Лісова пісня” на музику М. Скорульського, створений хореографом у 1958 році у співпраці з диригентом Б. Чистяковим та художником А. Волненко. За визначенням критиків, ця вистава стала одним з найвищих етапів у розвитку українського балетного театру другої половини ХХ століття. Зокрема, у спектаклі В. Вронського з’явилися ті важливі риси, яких бракувало його попереднім інтерпретаціям: глибоке проникнення в ідейно-

філософський зміст драми-феєрії Л. Українки, розкриття її твору в поетичній танцювальній дії, художня цілісність образного рішення вистави, оригінальність та національна своєрідність хореографічної лексики, гармонійний виконавський ансамбль і щільний синтез всіх музично-сценічних компонентів спектаклю [2, с. 3].

Якщо порівнювати балетну редакцію Вахтанга Вронського з однойменною виставою його колеги і попередника Сергія Сергєєва, то неважко помітити якісно новий підхід до використання і трактування літературно-музичної драматургії балету. Як свідчать мистецтвознавчі джерела, за своїми постановчими принципами вистава С. Сергєєва була понтомімічною балетною драмою з численними танцювальними епізодами, а спектакль В. Вронського став балетною симфонічно-танцювальною драмою, орієнтованою не лише на літературу, але й на музичну драматургію. Спираючись на пройняту широким симфонічним подихом і національними фольклорними інтонаціями партитуру балету М. Скорульського, Вронський створив оригінальну хореографічну лексику вистави, гармонійно об'єднавши різноманітні форми академічного і характерного танцю. На відміну від постановки Сергєєва, де фантастичні персонажі зображалися засобами класичної хореографії, а люди – мовою побутової пантоміми, забарвленої елементами класики, в спектаклі Вронського панувала внутрішня єдність виражальних прийомів і художня цілісність, казкова феєричність поєднувалася з теплим гумором, а класичний танець був збагачений елементами народно-сценічної хореографії [6, с. 4], [8, с. 2].

Варто також підкреслити, що, прагнучи наблизити балетну виставу до твору Л. Українки і зробити танець своєрідним аналогом слова, С. Сергєєв зробив у партитурі досить значні купюри, відмовившись від окремих танцювальних картин (приміром, весілля Лукаша й Килини, а також сцена лісової вакханалії), яких не було в літературному першоджерелі. В редакції В. Вронського обидві картини було дописано лібретисткою Н. Скорульською. На думку рецензентів, значно цікавіше, ніж у постановці С. Сергєєва, в редакції В. Вронського були вирішені образи Лукаша, його матері, Килини та дядька Лева. Складний і суперечливий образ Лукаша розкривався переважно в його діалогах з головними жіночими образами. В дуеті з Мавкою Лукаш поетичний і натхненний, ліричний і ніжний. У танці з Килиною – грубуватий, самовдоволенний. Обидва дуети діаметрально протилежні не лише за емоційним змістом, а й хореографічною лексикою, в обох було чимало елементів з поліського та гуцульського танцювального фольклору (парні кружляння, дрібні рухи ніг, оригінальна постава голови тощо), які надавали дуетним сценам приземленого побутового звучання [11, с. 192]. Закцентуємо, що у листопаді 1960 року "Лісову пісню" в редакції В. Вронського з великим успіхом було показано на сцені Великого театру у Москві під час Третьої декади української літератури та мистецтв. Крім того, дана інтерпретація спектаклю на довгі десятиліття стала окрасою репертуару Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка, увійшла до

золотого фонду вагомих досягнень вітчизняного театрального мистецтва.

Однією з останніх робіт В. Вронського стала хореографічна вистава “Княгиня Волконська”, створена за мотивами поеми М. Некрасова “Російські жінки” (музика – Ю. Знатокова, диригент – Б. Чистяков, художник – Д. Лідер). В балеті оспівувався образ головної героїні – княгині Марії Волконської, яка вирушила за своїм чоловіком-декабристом до Сибіру [7, с. 2]. Незважаючи на те, що спектакль мав розгорнуту танцювальну образність та багато поетичних умовних метафор, ілюстративне лібрето, написане О. Ігошиним спонукало постановника створити танцювально-пантомімічний аналог поеми з традиційними дивертисментами. Приміром, у партії Марії він занадто часто звертався до “чистої” пантоміми, примушуючи солісток жестикулювати і мімізувати. “Детально розробляючи хореографічні характери героїв, – зазначав Ю. Станішевський, – надаючи великого значення мізансценуванню та драматизації й водночас утверджуючи принципи танцювальної образності, В. Вронський прокладав свій шлях десь посередині між двома цими полюсами...” [11, с. 209].

Висновки. Отже, з середини 1950-х років на вітчизняній балетній сцені було покладено початок надзвичайно плідному, насиченому пошуками періоду, який синтезував, розвинув і збагатив художній досвід українського балету. До балетмейстерів, які по-новому розв’язали такі актуальні проблеми балетної практики, як новаторство і традиції, класична спадщина і сучасність, танцювальна образність і пантоміма, співвідношення виражального і зображального в хореографічному мистецтві, можна, беззаперечно, зарахувати ім’я Вахтанга Вронського. Він активно працював над втіленням партитур вітчизняних композиторів, по-своєму інтерпретував їх, шукав власні оригінальні версії спектаклів. Йому вдалося затвердити на українській балетній сцені складний жанр хореографічної поеми. Створена ним наприкінці 1950-х років балетна вистава “Лісова пісня” багато в чому визначила мистецькі пошуки українських балетмейстерів 1960-х – початку 1970-х років, спрямувала їх шляхом утвердження нової танцювальної виразності, розширення жанрової і емоційно-виражальної палітри хореографічних вистав.

Перспективи подальших досліджень. Безумовно, вивчення балетмейстерської спадщини В. Вронського не може обмежуватися лише даною публікацією і вимагає ретельнішої розробки для викладення набутих результатів в авторських та колективних монографіях з історії українського балету.

Використана література:

1. Вронський (Надірадзе) Вахтанг Іванович // В кн.: В. Д. Туркевич. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Довідник; Біографічний ін-т НАН України. – Київ: Інтеграл, 1999. – С. 54-57.
2. *Ельяш М.* Поезія танцю / М. Ельяш // Радянська культура. – 1962. – 29 листопада. – С. 3.
3. *Єфремова Л.* Шекспір на балетній сцені / Л. Єфремова // Радянська культура. – 1955. – 13 лютого. – С. 2.
4. *Долохова Л.* Новий балетний спектакль / Л. Долохова // Київська правда. – 1955. – 8 червня. – С. 3.

5. Ігоренко Д. Поетичний спектакль-казка / Д. Ігоренко // Київська правда. – 1955. – 29 грудня. – С. 2.
6. Крігер В. Легенда оживає / В. Крігер // Радянська культура. – 1960. – 27 листопада. – С. 4.
7. Курченко Л. Лаври і трохи теранів / Л. Курченко // Молода гвардія. – 1966. – 21 листопада. – С. 2.
8. Матусевич Н. “Лісова пісня” на сцені Київського оперного театру / Н. Матусевич // Київська правда. – 1958. – 20 червня. – С. 2.
9. Мелешина Г. Шекспір мовою танцю / Г. Мелешина // Київська правда. – 1962. – 26 травня. – С. 3.
10. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с., іл.
11. Станішевський Ю. Український балетний театр / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2008. – 411 с.

References:

1. Vronskiy (Nadiradze) Vakhtan Ivanovich // V kn. : V. D. Turkevych. Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh : Dovidnyk ; Biografichniy in-t NAN Ukrainy. – Kyiv : Intehral, 1999. – S. 54-57.
2. Eliash M. Poeziia tantsiu / M. Eliash // Radianska kultura. – 1962. – 29 lystopada. – S. 3.
3. Iefremova L. Shekspir na baletnii stseni / L. Yefremova // Radianska kultura. – 1955. – 13 liutoho. – S. 2.
4. Dolokhova L. Novyi baletnyi spektakl / L. Dolokhova // Kyivska pravda. – 1955. – 8 chervnia. – S. 3.
5. Ihorenko D. Poetychnyi spektakl-kazka / D. Ihorenko // Kyivska pravda. – 1955. – 29 hrudnia. – S. 2.
6. Kriher V. Lehenda ozhyvaie / V. Kriher // Radianska kultura. – 1960. – 27 lystopada. – S. 4.
7. Kurchenko L. Lavry i trokhy teraniv / L. Kurchenko // Moloda hvardiia. – 1966. – 21 lystopada. – S. 2.
8. Matuskevych N. “Lisova pisnia” na stsnii Kyivskoho opernogo teatru / N. Matuskevych // Kyivska pravda. – 1958. – 20 chervnia. – S. 2.
9. Meleshyna H. Shekspir movoiu tantsiu / H. Meleshyna // Kyivska pravda. – 1962. – 26 travnia. – S. 3.
10. Stanishevskiy Yu. Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istorii i suchasnist. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 2002. – 736 s., il.
11. Stanishevskiy Yu. Ukrainskiy baletnyi teatr / Yu. Stanishevskiy. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 2008. – 411 s.

САВЧЕНКО Р. В. Балетмейстерская деятельность Вахтанга Вронского в контексте развития отечественного балетного искусства второй половины XX ст.

Статья посвящена балетмейстерской работе известного украинского хореографа второй половины XX века Вахтанга Вронского (1905–1988). В публикации освещены основные этапы его творческой деятельности на львовской и киевской сценах, определена роль постановщика в создании новой высокохудожественной балетной эстетики, в основу которой был положен действенный танец. Установлено, что в танцевально-пантомимном решении спектаклей В. Вронского обнаружилось устремление хореографа к углублению драматизма балетной постановки, своеобразного синтеза художественных достижений всех предыдущих десятилетий развития отечественного балетного театра. Он активно работал над воплощением партитур отечественных композиторов, по-своему интерпретировал их, искал собственные оригинальные версии спектаклей. Ему удалось утвердить на украинской балетной сцене сложный жанр хореографической поэмы.

Ключевые слова: театральная условность, танцевальная образность, балетмейстерское искусство, хореографическая драма.

SAVCHENKO R. V. Ballet-master activity of Vakhtanga Wronski in a context development of domestic ballet art of the second half of XX item.

The article is devoted ballet-master work of the known Ukrainian choreographer of the second half of XX age of Vakhtanga Wronski (1905–1988). In a publication the basic stages of his creative activity are lighted up on the Lvov and Kievan stages, the role of producer is certain in creation of new highly artistic ballet aesthetics, deystvenniy dance was fixed in basis of which. It is set that in the dancing pantomimes decision of theatricals of V. Vronskogo aspirations of choreographer were revealed to deepening of dramatic effect of the ballet raising, original synthesis of artistic achievements of all of previous decades of development of domestic ballet theater. He actively worked on

embodiment of scores of home composers, in its own way interpreted them, searched the own original versions of theatricals. He succeeded to confirm the difficult genre of choreographic poem on the Ukrainian ballet stage.

Keywords: *theatrical convention, dancing vividness, ballet-master art, choreographic drama.*

УДК 378.4(73)

Сірик Л. М.

ОСОБЛИВОСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ СИСТЕМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті проаналізовано особливості американської системи вищої освіти, виявлено існування двоступеневого процесу підготовки вчителів (бакалавр-магістр), спосіб організації навчального навантаження студента та розподіл предметів. Охарактеризовані особливості американської системи освіти педагогічних працівників, які включають організацію консультаційної роботи та мотивують до нових творчих пошуків. Розкрито систему ліквідації заборгованості та проходження педагогічної практики майбутніх учителів у США, яка передбачає такі етапи як: ввідний, активний і пасивний. Окреслено шлях подальшого працевлаштування в американській школі, який передбачає складання ліцензійних тестів.

Ключові слова: *Вища освіта США, двоступеневий процес підготовки вчителів, навчальне навантаження студентів, педагогічні працівники, консультаційна робота, мотивація, нові творчі пошуки, ліквідація заборгованості, педагогічна практика, подальше працевлаштування, ліцензійні тести.*

Із приєднанням нашої держави до Болонського процесу, відбувається переосмислення принципів функціонування української освіти у контексті європейського простору. Це сприяє узгодженню, порівнянню та визначенню можливостей освітніх систем, однак не вимагає уніфікації змісту, технологій, методів і форм навчання.

Відповідно до “Концептуальних засад розвитку педагогічної освіти України та її інтеграції в європейський освітній простір”, основною метою процесу підготовки вчителів на вітчизняних теренах є “створення такої системи навчання, яка на основі національних надбань світового значення та усталених європейських традицій забезпечує формування педагогічних працівників, здатних здійснювати професійну діяльність на демократичних та гуманістичних засадах, реалізовувати освітню політику як пріоритетну функцію держави, що спрямовується на розвиток та самореалізацію особистості, задоволення її освітніх і духовно-культурних потреб, а також потребу бути конкурентоспроможними на ринку праці” [3, с. 6-7].

Наше звернення до аналізу системи підготовки вчителів у США не є випадковим. Протягом багатьох років вища освіта Сполучених Штатів вважається однією з найкращих у світі, а їх навчальні заклади очолюють рейтинги найпрестижніших.

Для вирішення даного питання корисним може стати позитивний